

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

MARIANA ALVES DA SILVA ROSA

**FEMINILIDADE E REPRESENTAÇÃO:
ANÁLISE DE RECEPÇÃO DE SANSÁ STARK**

CURITIBA
2018

MARIANA ALVES DA SILVA ROSA

FEMINILIDADE E REPRESENTAÇÃO:
ANÁLISE DE RECEPÇÃO DE SANSÁ STARK

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Comunicação Social – Jornalismo, da
Universidade Federal do Paraná, como requisito à
obtenção do título de Bacharel em Comunicação
Social – Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Valquíria Michela John
Co-orientadora: Profa. Dra. Regiane Ribeiro

CURITIBA

2018

Dedico este trabalho a todas as mulheres do Brasil, em especial à minha mãe, à minha tia Irene e, é claro, à minha tia Izabel. Onde quer que ela esteja, deve estar extraordinariamente bem vestida

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Lidia e Sergio, por terem cuidado de mim durante todos esses anos, encorajado minha criatividade e por terem se tornado os melhores amigos que uma pessoa pode ter. A meu avô por me ensinar a resiliência; e a meu irmão, João Augusto, por me encorajar a sempre sair da minha zona de conforto. Vocês me inspiraram.

À Valquíria por ser muito mais do que uma orientadora acadêmica. Obrigada por me ouvir, pela paciência e por me passar tanta segurança quando parecia que o mundo todo ia desabar. Agradeço também ao professor Mário Messagi, que foi muito atencioso ao me ensinar a mexer software para a análise dos dados do trabalho.

À Renatinha, minha quase irmã, que me acompanha desde sempre e me disse que o certo mesmo era eu me jogar no mundo, obrigada. A Gabi por ser minha companheira, por cuidar de mim desde que nos conhecemos e por me incentivar a ser sempre melhor.

Esses quatro anos de faculdade não foram fáceis, mas seriam impossíveis sem as pessoas que eu conheci. Agradeço meus amigos Arthur, João Heim e Valsuí por serem tão únicos e incríveis. Às meninas mais sensacionais que eu conheço, que me ensinaram significado de sororidade e amizade verdadeira, Nogarolli e Anna Sens. À minha amiga Helena, que me surpreende a cada dia com sua personalidade única e inteligência. Obrigada a todos por me inspirarem e me ajudarem a crescer.

Ao João Victor, que foi meu companheiro dos melhores momentos dos últimos anos, e minha salvação dos piores. Obrigada por prestar atenção nas coisas que eu falo e por me ajudar, sempre. E, é claro, a meu melhor amigo Jean, a primeira pessoa que eu penso se eu caio na rua pra me salvar; que me conhece melhor que eu própria; e que tem o futuro mais brilhante do mundo.

Por fim, gostaria de agradecer à população brasileira e dizer que tenho muito orgulho de ter tido a oportunidade de estudar em uma universidade pública.

RESUMO

Game of Thrones não é só a produção mais rentável da emissora HBO, mas é a série dramática mais premiada e a produção televisiva mais pirateada da atualidade. Milhares de fãs se reúnem em grupos *online* para discutir e opinar o desenrolar da narrativa e de seus personagens, que surpreendem a cada episódio. Sansa Stark é uma das personagens presentes no seriado desde sua estreia, em 2011. Diferente de sua irmã Arya, Sansa não tinha interesse em desenvolver suas habilidades de luta; prezava as atividades vinculadas a jovens mulheres da nobreza, como postura, erudição e corte e costura; e tinha como único e principal objetivo o casamento, ascendendo assim o nome de sua família. E nesses aspectos, ela se esforça para tanto. Tais características são comumente associadas à performance do que pode ser entendido como feminilidade.

Diferente de outras personagens femininas do seriado, inclusive sua irmã, Sansa gerou certo desconforto nas comunidades das redes sociais digitais dedicadas a *Game of Thrones* desde o início de sua transmissão. Com ferramentas da análise de conteúdo, foi possível captar uma tendência a comentários misóginos, vinculados à personalidade modular de Sansa, e não sua índole ou suas escolhas no decorrer das temporadas. A suposta recepção negativa dos fãs veio de encontro, inclusive, com a opinião da crítica especializada, que julgou a personagem como uma das mais promissoras do seriado.

Com base nos estudos de recepção tradicionais e na recepção transmidiática — que corresponde melhor ao modo de absorção da série que a temporalidade de sua transmissão permitiu, principalmente através ferramentas proporcionadas pelas redes sociais online —, este projeto buscou compreender se efetivamente houve repostas negativas dos fãs para com a personagem, e, com esta hipótese confirmada, entender qual a ligação desta interpretação com os traços comumente associados à feminilidade observados em Sansa. Para isso, foi aplicado um questionário nas duas maiores comunidades de fãs de *Game of Thrones* no Brasil no Facebook.

Os resultados apontaram que Sansa está entre os personagens menos favoritos do seriado, dividindo colocações, inclusive, com aqueles com atitudes morais e éticas socialmente questionáveis. E os motivos selecionados para o ódio à personagem revelaram que, mesmo após anos de luta feminista pelo fim da subordinação de um gênero sob o outro e da proposta dos estudos de gênero pela desconstrução do binarismo tradicional, o que é entendido como feminino ainda é visto como algo a não ser seguido.

Palavras-chave: Gênero; Recepção; Narrativas seriadas; Feminilidade Personagem; Representação

ABSTRACT

Game of Thrones is not only the most profitable production on HBO, but it is the most awarded drama series and the most pirated television production today. Thousands of fans gather in groups online to discuss and comment on the unfolding of the narrative and its characters, which surprise each episode. Sansa Stark is one of the characters on the show since its debut, in 2011. Unlike her sister, Arya, Sansa had no interest in developing her fighting skills; valued the activities linked to young women of the nobility, such as posture, erudition and cutting and sewing; and had as her main objective a good wedding, in order to ascend her family name. And in these aspects, she strives to do so. Such features are commonly associated with the performance of which can be understood as femininity.

Unlike other female characters on the show, including her sister, Sansa generated discomfort in social networks of digital communities dedicated to *Game of Thrones* from the beginning of its transmission. With content analysis tools, it was possible to capture a tendency to misogynist comments, linked to Sansa's modular personality, not her character or her choices in the course of the seasons. The alleged negative reception from fans came on the opposite way of the opinion of the critics, who deemed the character as one of the most promising of the show.

Based on traditional reception studies and transmissive reception — which corresponds better to the mode of absorption of the series that the temporality of its transmission allowed, mainly through tools provided by online social networks —, this project sought to understand if there were actually negative responses from the fans to the character, and, with this hypothesis confirmed, to understand the connection of this interpretation with the traits commonly associated with femininity observed in Sansa. For this, a questionnaire was applied in the two largest communities of fans of *Game of Thrones* in Brazil on Facebook.

The results pointed out that Sansa is among the least favorite characters on the show, dividing placements with those with questionable moral and ethical attitudes. And the motives selected for the hatred of the character revealed that, even after years of feminist struggle for the end of the subordination of one gender under the other, and the proposal of gender studies for the end of traditional binarism, what is understood as femininity is still seen as something not to be followed.

Keywords: Gender. Reception. Serial narratives. Femininity. Character. Representation

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. AS NARRATIVAS SERIADAS	13
2.1 - Televisão no século XX: a história dos seriados	13
2.2. HBO e o impacto das séries norte-americanas	17
2.3. O universo de Game of Thrones	20
3. SANSA STARK	25
3.1. Construção de personagens	25
3.2. Sansa Stark	30
4. GÊNERO E FEMINILIDADE	51
4.1. Construção social do gênero	51
4.2. O feminismo online	54
4.3. A feminilidade em Game of Thrones	58
5. ANÁLISE DE RECEPÇÃO	62
5.1. Estudos de Recepção	62
5.2. Recepção transmídia	67
5.3. Sansa Stark: recepção especializada	70
5.4. Procedimentos da recepção transmidiática desta pesquisa	73
6. A RECEPÇÃO DE SANSA STARK	76
6.1. O questionário	76
6.2. Frequências	77
6.3. Cruzamentos	86
6.4. Conclusões tiradas a partir da análise dos dados	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98
APÊNDICE	104

1. INTRODUÇÃO

A personagem Sansa Stark, de George R. R. Martin, aparece pela primeira vez no seriado da HBO *Game of Thrones* em 17 de abril de 2011, na estreia da série. Como integrante do livro, ela é recorrente nas discussões desde o seu lançamento, em 1996. Entretanto, ganhou grande visibilidade com a adaptação televisiva, que além de ser um formato mais acessível audiências, ocorreu de forma concomitante com o aumento do poder do compartilhamento de opiniões, argumentos e interesses pelas redes sociais online (BOIX, DE MIGUEL, 2013).

No lançamento da primeira temporada, em 2011, a personagem de 13 anos integrava o núcleo secundário da série e, ao contrário de personagens femininas importantes do programa, não apresentava uma personalidade considerada distinta ou digna de reconhecimento. Ela é a filha mais velha de uma importante família e, com a ambientação fictícia semelhante ao período medieval, ela correspondia a todos os atributos esperados para uma mulher da nobreza daquela época. Entretanto, enquanto os demais integrantes de sua família - tanto homens, quanto mulheres - tinham características de força e determinação que cativaram os espectadores, Sansa demonstrava fragilidade, valorizava as atividades do lar, e tinha como principal objetivo a conquista de um bom casamento.

Esses traços são caracterizados como partes compositoras da “feminilidade”, um conceito que define os papéis sociais atribuídos às mulheres até os dias de hoje. A partir da intensificação e divulgação dos estudos feministas, essa tal “feminilidade” foi colocada em cheque ao ponto de não ser mais definida como uma característica inata, mas uma construção social, um tipo de “performance”. Como explica Butler:

Como outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encarnam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; (BUTLER, 2003, p 200.)

O desenvolvimento das teorias feministas e de gênero contribuiu para que as mulheres questionassem o seu posicionamento em uma sociedade com “estruturas restritivas da dominação masculina” (BUTLER, 2003 p. 201) é visto como inferior, secundário (RIUS, 2012). A mulher do século XXI, atuante nas aldeias sociais, no

mercado de trabalho e no espaço público, anseia por outros objetivos que não pertencem necessariamente aos pré-definidos à performatividade do gênero feminino.

Porque eu sou mulher, é esperado que eu deseje o casamento. É esperado que eu faça as escolhas da minha vida sempre tendo em mente que o casamento é a mais importante. O casamento pode ser uma fonte de alegria, amor e suporte mútuo, mas porque nós ensinamos as mulheres a desejá-lo e não ensinamos o mesmo aos homens? Nós ensinamos as mulheres a se verem como competidoras, não para o trabalho ou para realizações, mas pela atenção dos homens. (ADICHIE, 2013)

Ao se deparar com uma personagem amplamente difundida, que representa essas características “ultrapassadas” do feminino, foi possível detectar um estranhamento. Analisando superficialmente as comunidade *online* de *Game of Thrones* foi possível observar que os espectadores não estavam satisfeitos com Sansa Stark. Muitas das críticas feitas à personagem não foram dirigidas as suas decisões ou atitudes, mas sim a sua personalidade em si. Comentários misóginos ligados a sua inteligência, capacidade e objetivos eram facilmente encontrados e partiam, inclusive, de mulheres.

Analisando o posicionamento da personagem na série, como menina ingênua, filha de um senhor de terras rico que almejava o casamento, e comparando aos comentários feitos pelos fãs nas redes sociais criticando tais atitudes da personagem, surgiu o questionamento: estaria Sansa sendo má recebida pela audiência e, caso isso se confirme, estaria esta recepção ligada à feminilidade da personagem?

Para responder esta pergunta é necessário averiguar previamente o impacto sócio cultural causado pela televisão e seus conteúdos desde seu surgimento: a ruptura causada por este meio de comunicação é comparada ao desenvolvimento da escrita e a capacidade de acumulação de conhecimentos pela imprensa¹ (CASTELLS, 2001). As narrativas seriadas, como as conhecidas atualmente, surgiram com o desenvolvimento da televisão norte-americana no pós-Segunda Guerra Mundial. Em 1955, cerca de dois terços dos lares estadunidenses tinham um

¹ Em seu livro *A sociedade em rede*, de 1999, Manuel Castells chama a o desenvolvimento da televisão como a “A Galáxia de McLuhan”, era em que há um desenvolvimento cultural por meio da comunicação de massa. Marshall McLuhan, por sua vez, utilizou o termo “Galáxia de Gutenberg”, em 1962, para descrever os impactos causados pela prensa inventada em 1432 pelo alemão Johannes Gutenberg. [CASTELLS

aparelho televisor instalado ao ponto de as grandes empresas de rádio começarem a adaptar as rádonovelas para as telas (ESQUENAZI, 2010). Dessas adaptações, nascem as narrativas seriadas específicas para a nova plataforma. As *sitcoms*² e, pouco mais tarde, os dramas ganharam o gosto das audiências ao longo da segunda metade do século XX.

Já no século XXI, os seriados ganharam mais complexidade técnica e narrativa, acompanhando o desenvolvimento das tecnologias ligadas às produções para TV. Neste contexto, a série *Game of Thrones*, de 2011, tem quebrado recordes televisivos de investimento e audiência. Produzida pela empresa norte americana HBO (subsidiária da *Time Warner*), o seriado é o mais rentável da emissora, com o maior índice de público, alcançando, em 2014, 18,4 milhões de pessoas assistindo um episódio semanal ao vivo e pelo streaming HBO Go (HOLLYWOOD REPORTER, 2014)³. Este número é ainda mais surpreendente ao se pensar que se trata de um canal pago.

Mas, ainda sim, este marco de 18,4 milhões é pequeno se comparado com o real público que a produção alcança. Segundo o site *TorrentFreak*⁴, *Game of Thrones* é a série mais pirateada do mundo desde de 2012. Os quatro primeiros episódios da 5ª temporada alcançaram 32 milhões de *downloads* e o último foi o mais compartilhado simultaneamente na história do programa *BitComet*, com cerca de 1,8 milhões de *downloads* em oito horas. Em face disso, *Game of Thrones* entrou, em 2015, para o *Guinness Book* como a série televisiva mais pirateada de todos os tempos.

O sucesso das críticas também não deixa a desejar. Em seis temporadas, a série teve 110 indicações ao Emmy Awards, maior premiação televisiva. Destes, foi vencedora de 38 estatuetas, sendo 16 apenas na última edição, correspondente à sexta temporada. Se tornou, então, a produção dramática mais premiada da história do Emmy.

² *Sitcom* é a abreviação da expressão inglesa “situation comedy”, que se designa as narrativas curtas, humoradas e de situações cotidianas. *The Ruggles* (ABC, 1949-1952) e *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957) são as primeiras registradas no gênero. *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), *Friends* (NBC, 1994-2004) e *Big Bang Theory* (CBS, 2007) são mais alguns exemplos que se destacaram no gênero.

³ Com o marco, *Game of Thrones* se tornou a série com maior audiência da história até então, superando “A Família Soprano com 18,2 milhões. Disponível em: < <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-rivals-walking-dead-709041> >

⁴ Dado mais recente disponibilizado em 26 de dezembro de 2016, no portal especializado TorrentFreak: <<https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-torrented-tv-show-of-2016-161226/>>

Além disso, umas das principais táticas utilizadas pelas empresas norte-americanas para conseguir mais adesão em suas produções seriadas é não desenvolver narrativas locais e centralizadas. Por mais que situadas em cidades reais ou cenográficas dos Estados Unidos, as séries optaram por abordar temas sociais de caráter global, buscando alcançar a adesão para além das fronteiras (JOST, 2012). As narrativas sociais mais discutidas fora das telas eram transpostas para as telas, garantindo uma maior identificação de determinados movimentos sociais e, conseqüentemente, mais visibilidade para estes movimentos. Essa tática teria se efervescido de uns anos para cá, com o que Castells chamou de “mão-dupla” da comunicação. Com a internet, o processo de interação e resposta dos receptores com os conteúdos midiáticos ficou muito mais rápido, e a TV viu a necessidade de sempre se adequar ao seu público-alvo, que estava comentando e interagindo nas comunidades virtuais (CASTELLS, 1999). O feminismo online esteve presente nesta onda, com grupos de discussão específicos sobre as narrativas televisivas⁵.

O *ciberfeminismo* [BOIX, DE MIGUEL, 2013] também coincidiu com a época de lançamento *Game of Thrones*. A série, que foi lançada em 2011 e teve uma temporada por ano desde então, surgiu no momento em que o *Facebook* se tornou a maior rede social da América Latina⁶, o que impulsionou o desenvolvimento dos grupos de discussões sociais online. Além das campanhas e manifestações organizadas virtualmente, o papel e as representações das mulheres na mídia ganharam espaço nesse “novo campo de representação” [Idem]. Sansa foi apenas uma das diversas personagens que foram colocadas em discussão no espaço público online. Mas, com a grande divulgação e consumo do seriado, seu nome se tornou cada vez mais recorrente.

Esta pesquisa pretende, inserida neste cenário, estudar uma personagem de uma das séries mais difundidas da atualidade em um contexto em que as discussões feministas têm muita visibilidade e compartilhamento. A escolha do foco

⁵ Centralizando para o objeto da análise, no Brasil há a página no *Facebook* *Game of Thrones Feminista*, com cerca de 4,5 mil likes, e o grupo fechado de mesmo nome, com 1,1 mil membros.

⁶ Em pesquisa realizada pela própria companhia mostrou que o *Facebook* ultrapassou o número de usuários de todas as outras redes sociais online na América Latina no início de 2012, com 36,1 milhões de visitantes. Disponível <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/01/facebook-passa-orkut-e-vira-maior-rede-social-do-brasil-diz-pesquisa.html>>

de análise (online), das técnicas e ferramentas de pesquisa também é pensada para corresponder à essa emergência.

A análise do trabalho parte desses conceitos para discutir o que é o “estereótipo de feminilidade”, com seus naturalizados papéis de fraqueza, emoção, sensibilidade, maternidade, impulsão, entre outros [RUIS, 2012]; tendo a personagem Sansa Stark como objeto, e tentar entender o porquê dele ser visto com negatividade. Para isso, será analisado o impacto das produções seriadas, a recepção das espectadores da série *Game of Thrones*, a partir do questionário estilo *survey* disponibilizado nas principais comunidades online do seriado. Com os resultados, será analisa a percepção do público de Sansa e os motivos para tal percepção, para compreender se há ou não um subjugamento do feminino.

2. AS NARRATIVAS SERIADAS

“[...] os mundos ficcionais das séries são, sem qualquer dúvida, dos mais ricos e mais emocionantes propostos pela produção contemporânea de ficção.”⁷

2.1 - Televisão no século XX: a história dos seriados

Romantismo: o gênero artístico e literário nascido no final do século XVIII e classificado como dominante no século XIX (BARZUN, 2000). Uma resposta social à descrença causada pela revoluções industriais⁸ e ao Iluminismo: a era dos heróis, aventuras e narrativas *melodramáticas* (BROOKS, 1995, apud ESQUENAZI, 2011). Para abordar a elaboração das narrativas das séries televisivas é preciso entender sua principal herança histórica. A confecção de um produto cultural depende dos contextos econômicos, sociais e políticos vigentes, mas também da história dos gêneros e modelos simbólicos em que ele se baseia (ESQUENAZI, 2011). Os produtores das primeiras narrativas seriadas do século XX são herdeiros dos romancistas e dramaturgos do século anterior.

Marc Angenot, em seu livro *Le Roman Populaire* (1975) defende que o romantismo e a ficção popular estão ligados à “era industrial”, ou seja, num momento de alfabetização das camadas mais baixas, que dispunham de um poder aquisitivo um pouco melhor e poderiam ter acesso à literatura e ao teatro (apud ESQUENAZI, 2011). A emergência do *melodrama* é considerada uma consequência do abalo do mundo do Iluminismo (BROOKS, 1995, apud ESQUENAZI 2011) e do fim da literatura trágica: baseando-se nos romances góticos e das aventuras da metade do século XIX, os heróis das novas ficções não eram mais imobilizados pela sua inocência, eles agiam e reagiam para o “restabelecimento do bem” (ESQUENAZI, 2011, p. 76). O que cativou as camadas mais populares ao

⁷ ESQUENAZI, 2011, p. 143-144

⁸ Em seu texto *A contestação da ideia de progresso e o surgimento da sociedade de risco*, a autora Priscila Muniz discute como as revoluções industriais (Primeira Revolução Industrial, final do século XVII; Segunda Revolução Industrial, segunda metade do século XIX) contribuíram para reforçar o “mito do progresso” (BECK, 2011, apud ESQUENAZI). Os avanços científicos e a racionalidade do Iluminismo acabam por criar maiores diferenciações e distúrbios sociais, gerando descrença generalizada. (MUNIZ, 2016)

consumo do novo gênero foi a sua valorização do universo cotidiano e a criação da empatia sentimental entre os personagens e o espectadores:

[...] o mundo melodramático está também fortemente polarizado entre as noções de bem e de mal; mas o bem não está situado num céu livre de qualquer impureza, mas sim misturado num certo número de virtudes identificáveis em alguns indivíduos que partilham a nossa realidade concreta. (ESQUENAZI, 2011, p. 76)

O *melodrama* do romantismo foi um sucesso de público na época, mas seu potencial de venda dependia das inovações técnicas para crescer ainda mais. Ainda segundo Jean-Pierre Esquenazi (2011), a procura insaciável pela ficção popular levou à formação, no início do século XX, de poderosas indústrias de edição de cinema⁹ e , mais tarde, de televisão.

Esta produção e a sua apropriação aumentaram progressivamente o saber-ler (a *litteracy*) dos leitores futuros (tele)espectadores: o consumo maciço da ficção deu aos públicos competências <<naturais>>¹⁰, que os <<tornam capazes de seguirem histórias complexas>> e que fazem deles <<consumidores sofisticados de narrativas>>. (ESQUENAZI, 2011, p.79)

As primeiras narrativas seriadas nasceram com o cinema, na primeira década de 1900. Ainda pouco semelhantes aos seriados atuais, os *serial-films* eram um subgênero do cinema que apresentavam narrativas sequenciais, curtas e com um número limitado de episódios interdependentes (LAHUE, 1969). Inicialmente composto por histórias simplificadas, de baixo orçamento e caráter mercantil, estas “séries” dividiam a grande tela com os chamados “filmes B” por compartilharem características. A primeira exibição registrada do gênero foi na França, em 1908, com a aventura policial *Nick Carter, Le Roi des Détectives*. A produção do cineasta Victorin-Hippolyte Jasset foi dividida em oito episódios que contavam as histórias do detetive Nick Carter, herói da literatura romântica *pulp* norte-americana e tema para diversos filmes no decorrer do século XX¹¹.

⁹ Algumas produtoras norte-americanas precursoras no cinema foram a Fox Film Corporation (1904 - precursora da 20th Century-Fox); a Essany Film Manufacturing Company (1907); a Goldwyn Pictures Corporation e a Metro Pictures Corporation (1915 e 1960), empresas que se fundiram para criar a MGM - Metro Goldwyn Mayer; e a Paramount Pictures, INC (1914)

¹⁰ Marcação utilizada pelo autor

¹¹ Nick Carter é um detetive particular da literatura *pulp* estadunidense publicado, pela primeira vez, em 1886. Foi tema de cinco filmes: da trilogia da MGM *Nick Carter, Master Detective* (1939), *Sky Murder* (1940) e *Phantom Raiders* (1940), e os franceses *Nick Carter Va Tout Casser* (1964) e *Nick Carter et le Trèfle Rouge* (1965)

A televisão norte-americana e suas produções só se desenvolvem realmente nos anos após a Segunda Guerra Mundial (ESQUENAZI, 2011). Com a aglomeração habitacional nas grandes cidades durante a década de 1950, cerca de dois terços dos lares estadunidenses tinham um aparelho televisor em 1955 (Idem). Em 1949, a revista *Business Week* argumenta que o novo aparelho se tornou o espetáculo dos pobres, ao ponto de substituir o rádio nas salas de estar. Frente ao desafio, as grandes empresas radiofônicas NBC, CBS e ABC¹² começam a investir em material televisivo, adaptando suas rádionovelas — *soap-operas* — para as telas¹³. Nasce então, as primeiras narrativas seriadas nas televisões.

Os estudiosos de televisão americana concordam que ela pode ser dividida em três períodos distintos (ESQUENAZI, 2011). A "idade do ouro", destacada pelas quatro grandes redes CBS, NBC, ABC e DuMont, se inicia na metade para o final dos anos 1950, com desenvolvimento nos anos 1960 e 1970, e é marcada pelo renascimento da tradição do espetáculo de variedades (Idem). Durante o primeiro período, há um número pequeno de séries propriamente feitas para a televisão, já que as poucas produções da época vinham das adaptações das novelas de rádio. Os primeiros sucessos do gênero foram as *sitcoms* *I Love Lucy*, produzida pela CBS de 1951 a 1957, e *The Ruggles*, produzida pela ABC de 1949 a 1952. Acredita-se que o sucesso na recepção das duas produções mostrou para os grandes estúdios de *Hollywood*¹⁴ que era possível "produzir cinema na televisão", ao transportar o filme para a série e lucrar com isso (ESQUENAZI, 2011).

Os seriados policiais e de aventura vieram na década seguinte, com *Missão Impossível* (CBS, 1966 - 1973), *Star Trek* (NBC, 1966- 1969) e *I, Spy* (NBC, 1965-1968) (ESQUENAZI, 2011). Os anos 1970 marcam uma mudança na forma de se fazer série: em 1971 entra em vigor a lei dos direitos audiovisuais. Os produtores passam a poder vender os seus direitos a outras estações para a retransmissão, e o processo de fazer seriados passa a ser muito lucrativo, transformando a maneira de encarar a produção econômica das narrativas visuais televisivas até hoje:

¹² National Broadcasting Company (NBC), Columbia Broadcast System (CBS) e American Broadcasting Company (ABC)

¹³ Como *The Goldbergs* (1949-1957, CBS, NBC e DuPont) e *Burns and Allen's* (1950-1958, CBS)

¹⁴ Douglas Gomery, no livro *A History of Broadcasting in United States*, de 2008, chama de "hollywoodização" da televisão a transferência com controle da produção dos programas para as redes de televisão, que antes era controlada por anunciantes. Com essa mudança, as séries, que eram feitas no 'polo econômico' de Nova Iorque, passam a ser produzidas em Los Angeles, capital cinematográfica dos Estados Unidos (ESQUENAZI, 2011)

As séries televisivas são, sem falsa modéstia e de maneira perfeitamente explícita um objeto inegavelmente cultural e econômico; a sua produção implicará obrigatoriamente um acordo econômico-cultural entre diferentes parceiros. Mais precisamente, a história da produção de uma série será sempre a história de produtores depositários de um projeto cultural, que tentam fazê-lo reconhecer como um projeto igualmente econômico por difusores e anunciantes (ESQUENAZI, 2011, p. 48).

A segunda virada da televisão aconteceu no início dos anos 1980, em que as grandes redes (CBS, NBC e ABC) tiveram que disputar espaço com os serviços a cabo e com os vídeos cassetes que, pela primeira vez, possibilitaram armazenamento de filmes e programas para serem comercializados (ESQUENAZI, 2011). Mas, a maior preocupação das redes era o surgimento dos canais a cabo especializados em entretenimento, como a Fox (1986), e o desenvolvimento da HBO (1972). Com a programação voltada para nichos específicos, 40% das casas norte-americanas tinham o serviço a cabo em 1983, saltando para 90% em 1990 (Idem).

Perdendo audiência¹⁵, as redes de televisão tiveram que reinventar seus conteúdos e buscar novas formas de lucro. Para atrair um público com mais dinheiro e, por consequência, satisfazer os anunciantes de produtos, os canais investem em narrativas mais complexas e exigentes, com uma nova forma de conceber os personagens (ESQUENAZI, 2011). Um exemplo foi a série da NBC *Hill Street Blues* (1981-1987) que, pelo desenvolvimento da história, não foi um sucesso para todas as audiências — que não era o foco da emissora no momento —, mas foi aclamada pela crítica e vencedora de 52 prêmios Emmy¹⁶. A época também marca a migração dos escritores para os locais de comando da produção dos seriados.

A HBO é a grande protagonista da terceira era da televisão norte-americana (ESQUENAZI, 2011). O canal, que surgiu em 1972, concentrou-se nos anos 1980 nas transmissões esportivas, filmes clássicos e programas eróticos até que, em 1990, o cenário muda completamente. Ainda em 1980, a produtora a cabo recebeu o aval para codificar o seu sinal, e, no final da década, inicia uma política agressiva de produção de conteúdos próprios que transformaram a forma de se fazer TV (Idem).

¹⁵ A audiência das grandes redes cai de 94% de 1975 para 67% em 1990 (ESQUENAZI, 2011, p. 52)

¹⁶ O Emmy Awards é uma cerimônia que acontece anualmente desde 1949 que celebra as melhores produções televisivas. A premiação é comandada pela *International Academy of Television Arts & Sciences* (IATAS), pela *National Academy of Television Arts & Sciences* (NATAS) e pela *Academy of Television Arts and Sciences* (ATAS)

2.2. HBO e o impacto das séries norte-americanas

A *HBO — Home Box Office* — surge em 1972, após um dos idealizadores dos serviços de televisão a cabo, Charles Dolan¹⁷, vender parte de sua emissora para a companhia de marketing direto *Time Life*. Ainda transmitida por torres retransmissoras de sinais e microondas, o sucesso do início da década foi rapidamente abalado após os espectadores, cansados de assistirem aos mesmos filmes, começarem a cancelar a assinatura do canal (GATEWARD, 2012). A emissora precisava se reinventar. Durante os anos 1980, intensificando a transmissão a cabo em todos os estados norte-americanos, a HBO investe na cobertura de grandes eventos esportivos¹⁸, filmes clássicos e eróticos até que, em meados da década, entra efetivamente para o sistema econômico de produção e venda de conteúdo após codificar seu sinal.

Ainda no final do anos 1980, a HBO investe na produção de documentários, ficções e comédias não só à casa-mãe, mas a outros canais (ESQUENAZI, 2011). Em 1990, inicia o lançamento de séries originais com um processo de criação muito diferente do que se tinha até então: a emissora declara que seus autores são totalmente livres em suas escolhas. Criadores renomados do cinema, como Tom Fontana, David Chase e Allan Ball — que mais tarde ganhou o Oscar por *Beleza Americana* (2000) —, são convidados a produzir seriados originais de 12 a 15 episódios à emissora, mas com o mesmo orçamento global das séries dos outros canais, com 24 episódios. A HBO investe na qualidade dos roteiros, mostrando que diferentes modelos de produção eram possíveis e abrindo caminho para que outras realizadoras a seguissem¹⁹. Cria-se, como Esquenazi emprega, o "modelo HBO":

¹⁷ Charles F. Dolan (1926) fundou, na década de 1960, a Sterling Manhattan Cable, primeira companhia urbana de televisão a cabo dos Estados Unidos. Mais tarde, em 1973, funda a CableVision, atual Altice USA, quinta maior provedora de televisão a cabo do país. Disponível em: <<https://www.ncta.com/ContentView.aspx?contentId=73>>

¹⁸ A primeira exibição esportiva da HBO foi em 8 de novembro de 1972 com o jogo de hóquei do New York Rangers contra o Vancouver Canucks pela National Hockey League (NHL) no Madison Square Garden em Nova Iorque. O canal continuou as transmissões da NHL até a metade da década de 1970. Em 30 de novembro de 1975 a HBO tornou-se a primeira rede de TV a transmitir de forma contínua via satélite, ao exibir a luta de boxe entre Muhammad Ali e Joe Frazier. Disponível em: <<http://kevinforsyth.net/delta/satcom.htm>>

¹⁹ As primeiras emissoras a seguirem os plano proposto pela HBO foram a Showtime e o FX. Para Esquenazi, séries como *The Shield* (FX, 2002-2008) e *Dexter* (Showtime 2006-2013) não seriam possíveis se não fosse pela ruptura causada pela HBO. (ESQUENAZI, 2011)

"As séries propostas pela HBO serão então <<diferentes>>²⁰, impertinentes, profundas e inteligentes" (ESQUENAZI, 2011, p. 54).

Entre 1990 e 2000, a emissora lançou outros seis canais, segmentando seu conteúdo. São eles HBO2 (1991), HBO3 (1995), HBO Family (1996), HBO Comedy (1999), HBO Zone (1999) e HBO Latino (2000). Em 1997, Tom Fontana cria a série *Oz* (1997-2003), primeiro drama com uma hora de duração da TV e, em 1999, Allan Ball escreve *The Sopranos* (1999-2007), considerada uma das melhores séries de todos os tempos²¹. Antes de *Game of Thrones*, *The Sopranos* tinha o título de maior ganhadora de prêmios Emmy para a emissora, com 21 estatuetas em 111 indicações. E o sucesso de audiência e criação da HBO perdura até os dias de hoje: em julho de 2015, a programação da HBO estava disponível em aproximadamente 36.493.000 (31,3%) casas estadunidenses, presente em 151 países e com cerca de 130 milhões de assinantes em todo o mundo (*TV BY NUMBERS*, 2015²²).

O sucesso internacional da HBO e de todas as emissoras que seguiram seus passos também deriva da facilidade que as narrativas norte-americanas têm de penetrar diferentes culturas e realidades sociais (JOST, 2012). Os seriados estadunidenses já partem da lógica de mercado para serem vendidos ao redor do mundo: eles não são fechados às fronteiras de seu país. "Se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é porque elas se fundem em ideologias transnacionais, lugares comuns, como diriam os retóricos, que estão florescendo em muitos países" (JOST, 2012, p. 29). A fórmula de produção dos roteiros dá aos telespectadores a ilusão de descobrimento do desconhecido e um sentimento de aventura e de aprendizado, mas, ao mesmo tempo, dá pequenas pistas de familiarização a uma realidade que é comum a todos (JOST, 2012).

Principalmente após a ruptura causada pelo modo de produção da HBO, o detalhamento narrativo e o processo de formação de personagens — que será melhor discutido no capítulo seguinte — passam a ser mais cuidadosos. A identificação individual e coletiva cresce e, nas mais diferentes histórias, problemáticas que ultrapassam as fronteiras norte-americanas são representadas:

²⁰ Marcações utilizadas pelo do autor

²¹ *The Sopranos* foi considerada a melhor série da história pelo New York Post em 2008, pelo Huffington Post em 2010 e pelo The Guardian em 2010. Rankings disponíveis em: <<http://nypost.com/2008/04/27/the-35-best-shows-on-tv-ever/>> <http://www.huffingtonpost.com/bill-mann/tv-critics-call-here-are_b_391101.html> e <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2010/jan/12/guardian-50-television-dramas>>

²² Pesquisa disponibilizada em 21 de julho de 2015 em: <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/reference/list-of-how-many-homes-each-cable-network-is-in-as-of-july-2015/434373/>>

Tanto no plano dos modelos de produção, da invenção narrativa e genérica, da consciência de questões culturais, políticas, feministas, econômicas e sociais, como no da exploração de territórios ficcionais inéditos, as séries americanas continuam à frente das outras produções nacionais, que, em muitos casos, as copiam (ESQUENAZI, 2011, p.11).

As barreiras existentes para o acesso aos canais norte-americanos — os que não estão disponíveis em todos os países — foram parcialmente diluídas com o crescimento dos serviços *streaming* e *on demand*. *Streaming* é uma forma de distribuição digital de áudio e vídeo no qual não é preciso fazer o *download* do conteúdo. Com a ferramenta, os espectadores puderam acompanhar ao vivo em seus computadores aquilo que estava sendo transmitido nos canais de televisão²³. O serviço *on demand* parte do mesmo princípio. As emissoras disponibilizam, em sites próprios ou páginas reprodutoras de conteúdo, seus programas e filmes para que o público tenha acesso no horário e lugar que desejar. A HBO disponibilizou a seus assinantes o site HBO Go em 2010, com mais de mil horas de programação. Em 2015, a emissora lançou o HBO Now, que, diferente do serviço anterior, o espectador não precisa assinar o canal de TV para acessar²⁴. A empresa de *streaming* mais conhecida atualmente é a Netflix. Fundada em 1997 como o serviço de entrega de DVDs, o site de *streaming* começou a operar em 2007 nos computadores estadunidenses. Em relatório divulgado pela empresa em 17 de abril de 2017²⁵, o serviço está disponível em 130 países e tem cerca de 98,75 milhões de assinantes.

Jost (2012) acredita que todos esses fatores contribuíram para a substituição, em escala mundial, da *cinéfilia*²⁶ pela *seriefília* (JOST, 2012). Os espectadores não consomem apenas as narrativas, mas aquilo que está por trás delas. Eles têm um conhecimento aprofundado das temporadas, dos atores, da trajetória dos personagens e das intrigas abordadas. "Tudo isso sugere que as séries são um vasto campo de aprendizagem e que o conhecimento que elas abordam é bem mais extensivo do que aquele fornecido pela cultura oficial" (JOST, 2012, p.46). O autor também acredita que o sucesso crescente das séries após as mudanças

²³ Disponível em: <<http://www.sitehosting.com.br/streaming/>>

²⁴ Em fevereiro de 2017, a Time Warner — conglomerado que a HBO pertence — emitiu relatório declarando que o HBO Now alcançou 2 milhões de assinantes nos Estados Unidos. Disponível em: <<http://variety.com/2017/tv/news/hbo-now-2-million-subscribers-time-warner-1201981371/>>

²⁵ Disponível em: <<http://files.shareholder.com/downloads/NFLX/4303166586x0x937576/7DAD8A22-F8FE-4339-A534-4A851A5C68E5/Q117ShareholderLetterV2FINAL.pdf>>

²⁶ Em seu livro *Cinephilia: Movies, Love And Memory* (2005) Marijke Valck e Malte Hagener definem *cinéfília* como o interesse passional pelo cinema, teoria e crítica de filmes

incentivadas pela HBO se deram não somente pelo desenvolvimento dos aparatos técnicos, códigos e ferramentas de narrativas por trás das produções, mas também pelo ganho simbólico proporcionado aos espectadores.

2.3. O universo de *Game of Thrones*

Stéphane Benassi delimita o domínio das séries em duas grandes áreas: as séries propriamente ditas e os folhetins (BENASSI, 2002, apud ESQUENAZI). Nas “séries”, cada episódio é reinventado para o próximo, mantendo-se o mesmo molde de produção. Já nos folhetins, que são derivados das narrativas novelescas das *soup-operas* de rádio pré-1960, a atenção do telespectador é mantida por uma história cujo desfecho é apresentado somente no episódio seguinte. Hoje, a maioria das produções segue a lógica dos dois domínios²⁷, mas os seriados dramáticos estilo folhetim foram melhor desenvolvidos após a terceira ruptura da televisão norte americana e o aumento da complexidade dos roteiros. Os detalhes da construção da personalidade das personagens, de suas trajetórias e intrigas, passaram a ser mais aprofundados, embasando, ainda mais, os conceitos de *seriefilia*:

Atualmente, muitas séries são novelescas: mesmo quando o conflito é fechado, não somente os personagens evoluem, mas os atores envelhecem. Submetidas à sucessão de temporadas que acompanha toda a série de sucesso, essas marcas do tempo que passa remetem, como um espelho, à imagem de nosso próprio envelhecimento (JOST, 2012. p. 31)

Mesmo assemelhando-se a essa definição, ainda não há estudos que possam definir em que gênero narrativo²⁸ a série *Game of Thrones* se enquadra. Diferentemente das demais citadas até então, *Game of Thrones* é uma adaptação da obra literária de George R. R. Martin, *Crônicas do Gelo e do Fogo*²⁹. Cada temporada da série conta o relato de um livro, sendo que o primeiro — *Guerra dos Tronos* — deu nome à produção. Inspirada, então, em um romance épico, a

²⁷ Como *Friends* (NBC, 1994 -2004), em que cada episódio tem uma narrativa fechada, mas a história completa permeia o *background* da série e é contada no decorrer das dez temporadas

²⁸ "Um gênero, portanto, está associado a um tipo de modelo narrativo utilizado no interior de um universo cultural característico." (ESQUENAZI, 2011, p. 27) e o gênero é “uma combinação ou uma síntese de certo número de convenções culturais específicas e de uma forma ou modelo narrativo mais universal.” (CAWELTI, 1977, p. 6, apud ESQUENAZI, 2011, p. 27)

²⁹ O primeiro livro da saga *A Song of Ice and Fire*, do romancista norte-americano George R. R. Martin, *Guerra dos Tronos*, é lançado em 1996. O segundo livro da série, *A Fúria dos Reis*, foi lançado em 1998, seguido por *A Tormenta de Espadas* (2000), *O Festim dos Corvos* (2005), *A Dança dos Dragões* (2011), *The Winds of Winter* (a publicar) e *A Dream of Spring* (a publicar)

narrativa do seriado não é fechada em cada episódio, mas sim no desenvolvimento da história e no crescimento dos personagens, muito próxima da lógica dos folhetins.

A HBO iniciou o projeto de adaptação de *Game of Thrones* em janeiro de 2007, quando comprou os direitos de Martin com a intenção de produzir o seriado. Após um longo processo de roteirização, ao encargo de David Benioff e D. B. Weiss, as filmagens se iniciaram em julho de 2010 e o episódio piloto estreou em 17 de abril de 2011. Cada temporada, da primeira à sexta, teve 10 episódios. A sétima teve 7 episódios. Atualmente, *Game of Thrones* encontra-se no hiato entre a sétima e a oitava temporada, que será a última. Quando no ar, os episódios são lançados semanalmente no horário nobre da emissora (entre 20h e 23h, aos domingos).

Game of Thrones narra a história de um universo fantástico com aparência medieval situado no reino fictício de Westeros. A região é, inicialmente, governada por um rei e dividida por grandes famílias — chamadas de casas —, cada uma com seus vassalos e casas menores, estabelecendo, assim, uma hierarquia e relações de governo. A narrativa apresenta a jornada de diversos personagens, a partir de seus pontos de vista e características individuais, não tendo uma só personagem principal. Eles se desenvolvem a partir das experiências que vivenciam, em meio a confrontos com seres fantásticos e mágicos, bem como situações policiais, éticas e sentimentais.

A definição de folhetim pode ser aplicada para a produção dos roteiros da adaptação, pois, diferentemente dos livros — que têm um começo, um meio e um fim, fracionados no total da obra — a lógica de mercado da produção seriada pede que cada episódio tenha uma quebra para incitar o desejo do espectador em saber o que virá na semana seguinte. As estratégias de roteiro adotadas foram um sucesso. Além do público que já era fã da saga antes da estréia televisiva, *Game of Thrones* conquistou um crescente aumento no intervalo de audiência, tanto entre as temporadas, quanto entre os episódios.

TABELA 1 - AUDIÊNCIA DE GAME OF THRONES POR TEMPORADA NOS ESTADOS UNIDOS.
EM MILHÕES

Temporada	Ep. 1	Ep. 2	Ep. 3	Ep. 4	Ep. 5	Ep. 6	Ep. 7	Ep. 8	Ep. 9	Ep. 10
1	2.22	2.20	2.44	2.45	2.58	2.44	2.40	2.72	2.66	3.04
2	3.86	3.76	3.77	3.65	3.90	3.88	3.69	3.86	3.38	4.20
3	4.37	4.27	4.27	4.87	5.35	5.50	4.84	5.13	5.22	5.39
4	6.64	6.31	6.59	6.95	7.16	6.40	7.20	7.17	6.95	7.09
5	8.00	6.81	6.71	6.82	6.56	6.24	5.40	7.01	7.14	8.11
6	7.94	7.29	7.28	7.82	7.89	6.71	7.80	7.60	7.66	8.89

FONTE - TV Series Finale (2016 - 2017)³⁰

Além da transmissão pela emissora, desde 2012, *Game of Thrones* é a série mais pirateada do mundo³¹. Os quatro primeiros episódios da 5ª temporada alcançaram 32 milhões de *downloads* e o último foi o mais compartilhado simultaneamente na história do programa *BitComet*, com cerca de 1,8 milhões de *downloads* em oito horas. Em face disso, *Game of Thrones* entrou para o *Guinness Book* em 2015 como a série televisiva mais pirateada de todos os tempos³².

A resposta da crítica foi imediata. Ainda nas primeiras temporadas, a série foi citada na lista de melhores do ano da revista *TIME* (2011 e 2012) e da revista *The Hollywood Reporter* (2012)³³. Em 2013, *Game of Thrones* foi eleito o quarto melhor programa de televisão de todos os tempos, segundo a *The Hollywood Reporter*³⁴. A crítica especializada também se manifestou. Em seu primeiro ano no ar, a série foi indicada a 13 prêmios Emmy, colecionando, atualmente, 110 indicações. Na edição de 2016 da premiação, *Game of Thrones* virou a série dramática mais premiada de todos os tempos, com 38 estatuetas³⁵.

³⁰ Dados coletados nas pesquisas disponibilizadas no site: <<http://tvseriesfinale.com/>>. Dados disponíveis por temporada

³¹ Dado mais recente disponibilizado em 26 de dezembro de 2016, no portal especializado TorrentFreak: <<https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-torrented-tv-show-of-2016-161226/>>

³² Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/game-of-thrones-breaks-into-guinness-world-records-2015-9>>

³³ Disponível em: <<http://entertainment.time.com/2011/12/07/the-top-10-tv-series-of-2011-the-best-and-the-rest/>>, <<http://entertainment.time.com/2012/12/04/top-10-arts-lists/slide/game-of-thrones/>> e <<http://www.hollywoodreporter.com/gallery/tim-goodmans-15-best-tv-404853/1-15-shameless-showtime>>

³⁴ Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/lists/best-tv-shows-ever-top-819499/item/sex-city-hollywoods-100-favorite-821377>>

³⁵ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/sep/20/emmys-2015-game-of-thrones-best-drama-record>>

Seguindo os conceitos propostos por Jost (2012) na definição de *seriefilia*, os fãs de *Game of Thrones* aumentaram consideravelmente após o lançamento da série. Segundo pesquisa realizada em 2012 pelo portal Vulture³⁶, após a segunda temporada, a saga alcançou o primeiro lugar em devoção pelos fãs, com 4.2 milhões de seguidores no Facebook. Em 28 de abril de 2018, a página oficial da série conta 21.743.326 seguidores, número cinco vezes maior do que o registrado na primeira pesquisa. A BBC declarou, em 2013, que “A paixão e a extrema devoção dos fãs criaram um fenômeno diferente de qualquer coisa já vista” (CASTELLA, 2013)³⁷.

Os conceitos das narrativas de folhetim podem ser aplicados, sem ressalvas, a partir da sexta temporada da série, que foi construída de forma independente de seu respectivo livro. Até o início das filmagens, em julho de 2015, o sexto livro da franquia ainda não havia sido publicado, e para continuar normalmente com o lançamento do seriado, a HBO optou por seguir caminhos diferentes da publicação. A sexta temporada foi muito bem aceita pelo público e pelas críticas, sendo *Game of Thrones* a série mais indicada à 68ª Primetime Emmy Awards, com 23 nomeações³⁸.

Frente aos dados apresentados, é possível afirmar que *Game of Thrones* é a série norte-americana de maior difusão da atualidade. Os esforços feitos pelas novas tecnologias de transmissão desenvolvidas pela HBO, somada à capacidade de pirateamento do seriado, criou uma base de fãs ativa nos cinco continentes. Fãs estes, que foram definidos como os “mais devotos”, se manifestam para além da tela, expondo suas opiniões, gostos e desgostos em fóruns online especializados, páginas pessoais e, principalmente, em páginas e grupos do Facebook. A concepção das comunidades de fãs será analisada na segunda parte do capítulo de recepção.

Este mundo fictício ou mimético, que freqüentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra” (ROSENFELD, 2011, p. 15)

Um segundo fator que Jost (2012) coloca para o sucesso das séries norte-americanas, que é do caso de *Game of Thrones*, é o papel antropológico

³⁶ Disponível em: <http://www.vulture.com/2012/10/25-most-devoted-fans.html?mid=nymag_press>

³⁷ Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-21856915>>

³⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/09/emmy-awards-2016-game-thrones-quebra-recorde-de-premios.html>>

desempenhado pelas personagens. Mesmo que centralizados em narrativas próprias, os seriados constroem personagens dos quais os objetivos os colocam em uma situação que o espectador identifica como sua (JOST, 2012). Então, entender o sucesso de uma série e seus impactos na atualidade, é entender a construção de um personagem.

3. SANSA STARK

*"É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza."*³⁹

3.1. Construção de personagens

Por excelência, a personagem é um ser fictício (CANDIDO, 2011, p. 55). Essa determinação pode ser considerada paradoxal, pois como pode uma ficção *ser*? A co-relação entre *pessoa* — ser vivo — e *personagem* é uma contradição constante nos autores estudados para a elaboração do presente trabalho, e um denominador comum encontrado é que os personagens são reflexos de seres reais⁴⁰ e eles existem a partir da concepção de uma realidade ficcional (BRAIT, 2017 p. 19). Antes de dar sequência às definições e tipologias de personagens, é necessário fazer uma breve análise sobre as situações que configuram uma *realidade ficcional*.

Rosenfeld utiliza o termo “quase-juízos” (2011, p. 20) para qualificar os textos que utilizam de uma série de valores estéticos e narrativos baseados em fragmentos da realidade para a sua construção. Jean Paul Sartre, em *L’Imagination* (1936), previamente utilizou o termo como referência à “existência intermediária” entre a certeza — realidade — e o sonho (apud ROSENFELD, 2011, p. 20). A verossimilhança das narrativas ficcionais depende disso. Ao se aproximar da realidade exterior, a obra literária, teatral, cinematográfica ou seriada se ressignifica ao seu leitor ou espectador, conferindo-lhe sentidos além dos estéticos (ROSENFELD, 2011). Mas, acima da relação com o mundo exterior, a construção de uma narrativa ficcional depende de sua própria coerência interna e riqueza de detalhes, valores e motivações, para a criação daquilo que Rosenfeld nomeia de “verdadeira ficção”:

Graças ao vigor dos detalhes, à "veracidade" de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à casualidade dos eventos etc., tende-se a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo

³⁹ ROSENFELD, 2011, p. 21

⁴⁰ Dos teóricos, Aristóteles foi o primeiro a tocar no personagem como o reflexo da pessoa humana. A *mimemis* aristotélica dizia respeito à semelhança existente entre personagem e pessoa. (BRAIT, 2017, p. 38)

sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais. Todavia, a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência. Não se produzirá, na "verdadeira ficção", a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um "verdadeiro ser aparental" (Julian Marías), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da "não-seriedade" dos quase-juízos e do "fazer de conta". (ROSENFELD, 2011, pp. 20-21)

O termo "verdade" em "verdadeira ficção" não diz respeito à veracidade de fatos, visto que não se tratam de textos acadêmicos ou bibliográficos, mas da genuinidade, sinceridade e da autenticidade das narrativas e das personagens nelas inseridas (ROSENFELD, 2011). A construção de um bom personagem, ou seja, de um ser ficcional, depende portanto, da delimitação de sua realidade ficcional, em ordens filosóficas, psicológicas e sociológicas, pois a autenticidade do ser e da narrativa estarão sempre sob questionamento (Idem, 2011).

Após delimitar a importância da realidade ficcional para a delimitação do *ser ficcional*, é possível partir para técnicas já estudadas das personagens de ficção. Ao longo da história, muitos autores e estudiosos já buscaram delimitar as personagens em classificações. O primeiro a registrar tal entendimento foi Aristóteles, que, na Grécia antiga, ao discutir as manifestações da poesia lírica, épica e dramática, definiu o conceito de *mimesis*. A técnica consistia não só no reflexo dos hábitos dos seres humanos, mas na exploração máxima de suas capacidades (BRAIT, 2017). Pouco mais tarde, o poeta latino Horácio (65-8 a.C) soma aos estudos aristotélicos que as personagens não são apenas a reprodução dos seres vivos, mas modelos a serem imitados, atribuindo-lhes um caráter moralizante. As definições dos dois pensadores são mantidas por séculos e reiteradas pelos poetas ingleses Philip Sidney (1554-1586) e John Dryden (1631-1700) (apud BRAIT, 2017)

A partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem que vigorava até então entra em declínio. A estética clássica perde espaço para o romantismo, escola da análise das paixões, dos sentimentos humanos, da sátira social, política e das narrativas com intenções filosóficas (BRAIT, 2017). Os estudos de Aristóteles e Horácio são substituídos por uma visão que entende a personagem como a representação do universo psicológico de seu criador:

Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, aumentam as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, consequentemente, a natureza e a função da personagem. Nesse

sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. (BRAIT, 2017, p. 46)

No século XX, o entendimento sobre personagens sofre outra grande metamorfose. Não só há a renovação dos autores, como a “crítica respira novos ares” (BRAIT, 2017, p. 47). Edwin Muir (1887-1959)⁴¹ acreditava que, além da representação do homem ou do autor, a personagem era o produto do enredo e da estrutura do romance que estava inserida. A “radicalização da concepção de personagem” (BRAIT, 2017, p. 52) recai sobre os formalistas russos que, por volta de 1916, dão início ao estudo científico da literatura. Para esse novo entendimento, o ser fictício depende somente da linguística estrutural, se desprendendo do ser-humano:

De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser vista como um dos componente da fábula, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria. (BRAIT, 2017, p. 52)

Por fim, uma delimitação que merece destaque são as categorias definidas por E. M. Forster (1879-1970). Em seu livro *Aspectos do romance* de 1927, o escritor inglês classifica as personagens como *flat* — planas ou tipificadas — e *round* — redondas, esféricas ou multidimensionais (apud BRAIT, 2017). As personagens planas são definidas por um único traço ou característica e são facilmente delimitáveis. Geralmente, são definidas em poucas palavras e estão imunes à evolução, sendo incapazes de surpreender o leitor ou espectador (CANDIDO, 2011, p. 63). Já as redondas, são dinâmicas e multifacetadas, apresentando várias qualidades e tendências. A prova de que uma personagem é esférica é a sua capacidade de surpreender de maneira convincente, trazendo em si a imprevisibilidade comum a do ser-humano real (Idem).

Mas, mesmo após séculos e o surgimento de teorias que substituíssem a noção aristotélica inicial, a verossimilhança entre personagem e pessoa real ainda é a base para a constituição do ser ficcional (ROSENFELD, 2011). Apesar de

⁴¹ Edwin Muir, poeta, romancista e crítico escocês que publicou, em 1928, *A estrutura do romance*. (apud BRAIT, 2007, p. 51)

inspiradas em seres reais, as personagens, mesmo redondas, apresentam características definidas e de fácil compressão ao leitor ou espectador. Apresentam caráter mais nítido, além de personalidades e objetivos demarcados. Seria possível marcá-los em classes e definir o que pensam ou representam, o que é impossível fazer com pessoas reais, uma vez que elas são inconstantes e apresentam uma “infinidade de predicados” (p. 32).

Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente também maior riqueza - não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. (ROSENFELD, 2011, p. 35)

O autor da obra acaba por dirigir o olhar do espectador através de aspectos psíquicos selecionados do comportamento e da intimidade da personagem, conferindo aquilo que Rosenfeld (2011) chama de “validade universal” (p. 46) de experiência estética e contemplação ao receptor. A maior limitação da obra ficcional, que é o seu constante caráter de irreabilidade, acaba por se tornar uma de suas maiores conquistas, uma vez que a personagem permite ao leitor *viver* e, acima de tudo, compreender inteiramente uma vida que não a sua:

Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos externos, não poderia contemplá-los por estar desmandos envolvido neles. E de os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de parecer concreto e quase sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (ROSENFELD, 2011, p. 46)

Mas, é importante ressaltar que, como analisado no capítulo anterior, a partir dos anos 1950 uma nova fórmula de narrativa ficcional se constituiu. As delimitações

e conceitos tradicionais de personagens precisaram ser revistos, uma vez que até então, só haviam sido aplicados — e funcionavam bem — às ficções literárias, teatrais e cinematográficas. Principalmente os conceitos mais recentes de personagens “tipos” e “redondos” precisam ser revisitados pois, os mundos ficcionais criados pelas narrativas seriadas se transformaram em um “dos mais ricos e mais emocionantes propostos pela produção contemporânea de ficção” (ESQUENAZI, 2011, p. 142). Como gênero narrativo, a série tem a vantagem do grande número de horas de duração, permitindo a profunda observação da intimidade das personagens; a possibilidade do desenvolvimento de personagens secundárias; a evolução de histórias individuais, além da correlação e aprendizado com os outros a sua volta (Idem). A difusão fragmentada dos episódios, estendidos por vários anos, também concede aos espectadores o tempo necessário para compreender e aceitar as evoluções das personagens (Idem).

A planificação dos seres ficcionais nos gêneros seriados, principalmente com características de folhetim — que, como analisado no capítulo anterior, foi endossado com o surgimento da emissora HBO com os formatos *soap-opera* —, parece impossível, uma vez que eles estão em constante evolução e contato com outros personagens. A classificação formal, aqui, se mesclaria com a definida por Edwin Muir em 1928 (apud BRAIT, 2007) apresentada anteriormente. As personagens de seriado não dependem mais apenas da verossimilhança com o ser humano ou com as características pessoais de seu autor, mas seriam, principalmente, um produto do enredo no qual estão inseridas (BRAIT, 2007, p. 52). Esquenazi (2011) defende que a personagem serial se torna esférica no decorrer da narrativa, pois deve ser apresentada ao espectador como tipificada e estável. Só assim ela pode ser reconhecida facilmente e identificada para, só então, buscar suas características individuais no desenrolar da série (ESQUENAZI, 2011).

As transformações de estados do mundo ficcionais não substituem apenas um pelo outro: a sua sucessão enriquece a memória da série. E cada personagem não é apenas um carácter geralmente tipificado e facilmente reconhecível pelos telespectadores; torna-se uma figura carregada de uma história pessoal cada vez maior à medida que a série se desenvolve. Cada uma das suas aparições é suscetível de evocar acontecimentos ou encontros que a levaram ao ponto em que se encontra” (ESQUENAZI, 2011, p. 141)

Assim, vistos os conceitos fundamentais para a delimitação prévia de uma personagem, partindo de sua realidade ficcional formada por quase-juízos que definem uma verdadeira ficção; vistos os conceitos formais que, por toda a história das narrativas, sejam elas literárias, teatrais ou cinematográficas, determinaram o entendimento e formulação dos seres friccionais; vistas as possibilidades conferidas por esse seres à seus leitores; e, por fim, vistas, as particularidades e a aplicabilidades dos conceitos tradicionais às narrativas seriadas, em específico aos folhetins, é possível partir para a próxima etapa do trabalho. A devida análise da personalidade e história do objeto de pesquisa escolhido para o presente estudo é fundamental para que se possa, mais a frente, compreender o seu recebimento por parte dos espectadores com base na exploração dos Estudos de Recepção. E tal análise só seria possível com o entendimento prévio do presente subcapítulo. Seguimos agora a história e particularidades da personagem Sansa Stark, do seriado *Game of Thrones*.

3.2. Sansa Sark

O recorte feito neste trabalho é da personagem Sansa Stark a partir de sua caracterização do seriado *Game of Thrones*, e não da mesma representada na obra *Crônicas do Gelo e do Fogo*, de George R. R. Martin. Por mais que a primeira seja uma releitura da versão literária, detalhes de sua história foram alterados para a melhor adaptação da trama televisiva. Além disso, talvez a Sansa Stark interpretada pela atriz Sophie Turner seja um “mistério” a mais a ser decodificado por seus espectadores. Como pontuado por Salles Gomes (2011) a interpretação do personagem de cinema — que, neste caso, se assemelha ao personagem de série — se aproxima mais a do ser-humano real em grau de complexidade, uma vez que no romance tradicional, a onipresença no narrador deixa as personagens mais expostas.

[...] o filme moderno bem pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande parte número de películas mais antigas, as personagens escapam ordenadores da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do

mistério em que banham as criaturas da realidade. (SALLES GOMES, 2011, pp. 111-112)

Outro motivo para a escolha da personagem representada na televisão é o universo de recepção transmidiática e participativa⁴² proporcionado por seriados, em particular pelo sucesso já discutido de *Game of Thrones*. A temporalidade das séries permite aos espectadores a observação da intimidade das personagens, algo que poucas formas de ficção tornam possível (ESQUENAZI, 2011). E, com frequência, seu comportamento é contraditório, ao passo que mesmo mantendo-se previsível à personalidade do ser ficcional, por vezes, pode ser inesperado (Idem). As transformações dos personagens de séries, quando ocorrem, podem ser surpreendentes.

Sansa pertence à um núcleo da narrativa que, se inicialmente analisado aos moldes do maniqueísmo básico, é o “bom”. Mesmo assim, a aceitação da personagem por parte dos espectadores, à princípio, foi semelhante às dos personagens do núcleo contrário ao de sua família. Mas, isso será melhor analisado no subcapítulo de Recepção destinado à Sansa Stark. Na Imagem 1 é possível observar um trocadilho comumente encontrado nas comunidades online de fãs da série no Brasil feito com o nome da personagem, em que Sansa é substituído pelo adjetivo “sonsa”, que diz respeito à uma pessoa dissimulada, que se faz de inocente e ingênua⁴³.

⁴² Os aspectos de recepção serão melhor discutidos no quarto capítulo do presente projeto

⁴³ Definição disposta no dicionário online da Michaelis, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sonso>>

IMAGEM 1: SANSA STARK NA PRIMEIRA TEMPORADA DE GAME OF THRONES COM UM TARJA COM O TROCADILHO DE SEU NOME



FONTE: Tumblr Semideusa-Idiota⁴⁴

Antes de adentrar às particularidades da personagem que possivelmente levaram aos fãs a atribuir-lhe tal apelido, ou verificar sua aceitação nos Estudos de Recepção, é preciso compreender a história de Sansa, sua evolução e desenrolar pelas 7 temporadas já transmitidas de *Game of Thrones*. A cronologia que será posta aqui faz referência apenas à trajetória da personagem em questão e dos acontecimentos que lhe dizem respeito, não sendo, portanto, um resumo da série, que é muito maior do que o exposto.

Sansa Stark é a primeira filha mulher de Eddard Stark (Sean Bean) e de Catelyn Tully (Michelle Fairley), lordes de Winterfell, terras ao norte de Westeros, região fictícia criada para o universo das *Crônicas do Gelo e do Fogo*. Ela é a irmã mais velha de Arya (Maisie Williams), Brandon “Bran” (Isaac Hempstead-Wright) e Rickon (Art Parkinson), e mais nova de Robb (Richard Madden) e do bastardo Jon Snow (Kit Harington). Sua primeira aparição na série já é fundamental para a apresentação ao espectador de suas características básicas, estáveis (ESQUENAZI, 2011), e antagônicas às de sua irmã mais nova, Arya. Ela e a irmã tomam lições de bordado com septã Mordane, uma espécie de tutora. Enquanto Arya não leva jeito para a costura, Sansa deixa indícios de sua personalidade ao ser elogiada pela septã, demonstrando ser mais apta aos costumes comumente relacionados às mulheres medievais, tempo em que a série faz analogia.

⁴⁴ Disponível em: <<https://semideusa-idiota.tumblr.com/post/47423973315/sansa-stark-game-of-thrones>>. Acesso em: 28 de abril de 2018

IMAGEM 2: SANSA NO JANTAR OFERECIDO À FAMÍLIA REAL. 1ª TEMPORADA

FONTE: The Odyssey Online (2017)⁴⁵

Nos primeiros episódios da temporada, Eddard decide se deve partir para Porto Real com Sansa e Arya após ser convocado pelo rei Robert Baratheon (Mark Addy) para se tornar a nova Mão do Rei. Robert é casado com a rainha Cersei Lannister (Lena Headey) e pai dos príncipes Tommen (Dean-Charles Chapman), Myrcella (Nell Tiger Free) e Joffrey (Jack Gleeson), herdeiro do trono que havia sido prometido à Sansa em matrimônio. Além de serem os responsáveis pela paralisia do irmão mais novo de Sansa, Bran, a rainha Cersei e seu irmão gêmeo Jaime (Nikolaj Coster Waldau), são até então os principais suspeitos pela morte do antigo Mão do Rei, Jon Arryn. Tais fatos os colocam os gêmeos e sua família no lado oposto dos Stark aos olhos dos espectadores, configurando-os, à princípio, como os vilões do seriado. Para proteger o rei de sua própria esposa e, como consequência, casar Sansa com o herdeiro do trono real, Eddard e as filhas partem para a capital do reino.

Neste ponto da série, Sansa tem pouco mais de 13 anos. Em Porto Real, sua personalidade como uma menina tradicional e apaixonada fica cada vez mais evidente aos espectadores. Em uma de suas falas ela deixa claro que tudo o que almeja é casar com o príncipe: “Quem liga para o seu professor idiota de dança, eu

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.theodysseyonline.com/sansa-stark-evolution>>. Acesso em: 28 de abril de 2018

não posso ir. Eu vou me casar com o príncipe Joffrey. Eu o amo. E eu vou ser sua rainha e ter filhos com ele”⁴⁶.

Não sabendo das verdadeiras intenções da futura sogra, ela faz de tudo para agradar Cersei e Joffrey, se distanciando inclusive de seu pai. Com a morte inesperada de Robert Baratheon, Eddard descobre que nenhum dos herdeiros do trono é filho legítimo do rei, mas, antes de conseguir expor ao reino, é acusado de traição e condenado à morte. Sansa implora pela vida do pai e Cersei a obriga a escrever uma carta a seu irmão Robb, atual regente de Winterfell, para que ele declare apoio a Joffrey, então nomeado rei de Westeros. Assim ela o faz, mas de nada adianta. Eddard é executado, Sansa permanece como prisioneira na capital e Arya consegue fugir.

Mesmo após a reviravolta, Joffrey ainda pretende se casar com Sansa, podendo assim manter as terras do Norte. Mas ele a submete a agressões físicas e torturas psicológicas, como testemunhar assassinatos e ver a cabeça decapitada do pai e da antiga tutora.

IMAGEM 3: SANSA IMPLORA PELA VIDA DO IRMÃO INSTANTES ANTES DE SER VIOLENTADA. 2ª TEMPORADA



FONTE: inhanitat.com/encouterre (2014)⁴⁷

⁴⁶ STARK, Sansa, “*Uma Coroa Dourada*”, Game of Thrones, 2011 (44’45” min)

⁴⁷ Disponível em: <<https://inhabitat.com/ecouterre/10-embroidered-game-of-thrones-costumes-that-will-blow-your-mind/game-of-thrones-sansa-5/>> . Acesso em: 28 de abril de 2018

Após a morte de Eddard, cinco das principais famílias de Westeros entram em conflito pela legitimidade do trono real. Em Winterfell, Robb se organiza para marchar para o sul para vingar seu pai e libertar suas irmãs⁴⁸. Assim começa a segunda temporada. Após a vitória de Robb em uma batalha, Sansa apanha e é humilhada em público a mando de Joffrey, apenas para a diversão do novo rei. Mesmo nutrindo profundo rancor pela família Lannister, a jovem ainda está presa ao noivado, então ela mantém as aparências bem, aceitando os insultos para continuar viva. O instinto de sobrevivência da Sansa desperta o respeito do anão Tyrion Lannister (Peter Dinklage), odiado irmão mais novo da rainha Cersei. Ele a ajuda quando pode, mas neste momento começam a aparecer resquícios de outra das principais características da personalidade de Sansa, que até então havia sido apresentada como ingênua e crente⁴⁹: nunca confiar em ninguém. Mais tarde este traço vira decisivo para as escolhas da personagem.

Nesta temporada, a personagem tem sua menarca, o que a assusta, pois agora ela pode engravidar, e também é quase estuprada por três homens. Mesmo sendo constantemente humilhada pelo rei, ela ainda acredita que o jovem por quem uma vez se apaixonara nunca a machucaria. Após uma batalha travada em Porto Real, o noivado com Joffrey é rompido, pois o rei desperta interesse por Margaery Tyrell (Natalie Dormer), jovem mais atraente e experiente. Sansa finge estar devastada com a notícia, mas pensa que finalmente está livre. Porém é alertada que agora estaria mais do que nunca presa aos abusos do Rei. Para manter-se a salvo, ela continua mantendo as aparências com os Lannisters.

⁴⁸ Até então ele não sabia da fuga de Arya

⁴⁹ Principalmente no episódio de escrever a carta para o irmão, acreditando que as queixas contra seu pai seriam retiradas

IMAGEM 4: SANSA INSTANTES ANTES DE SEU CASAMENTO, ACOMPANHADA DA CRIADA SHAE (SIBEL KEKILLI). 3ª TEMPORADA



FONTE: universityobserver.ie (2014)⁵⁰

Com o noivado com o Joffrey rompido, a situação de Sansa em Porto Real fica ainda mais ameaçada. Na terceira temporada ela estreita o vínculo de amizade com Margaery Tyrell, que passa a ser um modelo feminino à ela. A nova noiva de Joffrey sugere que Sansa case com seu irmão, Sor Loras Tyrell (Finn Jones), quem a trata muito bem. A personagem vê ali uma saída, já que os Tyrell têm poder o suficiente para tirá-la de Porto Real. Os planos do casamento chegam aos ouvidos dos Lannister, que, já abalados com o novo noivado de Joffrey — pois Margaery consegue manipula-lo com facilidade — temem que os Tyrell possam se tornar uma ameaça ainda maior ao possuírem na família uma herdeira da casa Stark.

Viúva, Cersei se oferece como esposa a Loras Tyrell e Sansa fica noiva de Tyrion, o anão, contra a vontade de ambos, garantindo à família Lannister mais controle sobre Winterfell. Por respeito à jovem, o casamento não é consumado na noite de núpcias e os dois estabelecem uma relação de amizade. Entretanto, essa relação é abalada quando, ao final da temporada, a mãe e o irmão de Sansa, Catelyn e Robb, são assassinados a mando de Tywin Lannister (Charles Dance), pai de Tyrion e dos gêmeos, no episódio que ficou conhecido como Casamento Vermelho.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.universityobserver.ie/otwo/sophie-turner-interview-i-evolve-as-an-actress-as-sansa-evolves-as-a-character/>>. Acesso em: 28 de abril de 2018

IMAGEM 5: SANSA VÊ NEVE NOVAMENTE NO NINHO DA ÁGUIA. 4ª TEMPORADA

FONTE: Bustle (2015)⁵¹

A quarta temporada inicia com Sansa ainda muito abalada com a morte da mãe e do irmão, em quem depositava suas últimas esperanças para vencer a guerra e libertá-la dos Lannister. Ainda nos primeiros episódios ela é abordada por Dontos Hollard, um homem a quem ela ajudou a poupar a vida na segunda temporada. Em agradecimento, ele a presenteia com colar, cujo pingente supostamente pertenceu à mãe do homem, e insiste que ela o use no casamento de Joffrey com Margaery. O que Sansa não sabia é que uma das pedras do colar contém um veneno que é colocado na bebida do rei Joffrey sob encomenda de Lady Olenna Tyrell (Diana Rigg). Em meio à confusão na festa de casamento, Cersei acusa Tyrion e Sansa de terem planejado o assassinato do rei, que era detestado por ambos. Sansa consegue fugir, com a ajuda de Dontos Hollard e Petyr Baelish (Aidan Gillen), o Mindinho, homem traiçoeiro e inteligente que, mesmo tendo traído os Stark anteriormente, era apaixonado pela mãe de Sansa, Catelyn, na juventude. Tyrion Lannister é preso em Porto Real.

Foragida, ela se passa por Alayne Stone, filha bastarda de Mindinho. Ela e Baelish fogem para o Ninho da Águia, no Vale, lar da tia de Sansa, Lysa Arryn, viúva de Jon Arryn, Mão do Rei antes de Eddard Stark. A personagem logo percebe a obsessão sentida por sua tia por Mindinho, e o ciúme despertado ao descobrir que ele nutre sentimentos pela jovem devido a ela se parecer muito com sua falecida

⁵¹ Disponível em: <<https://www.bustle.com/articles/75017-who-does-sansa-stark-marry-on-game-of-thrones-the-answer-could-reveal-the-new-players>>. Acesso em: 28 de abril de 2018

mãe, Catelyn Stark. Após Petyr roubar um beijo de Sansa, Lysa a leva à Porta da Lua, uma espécie de alçapão que abre para um abismo, e ameaça jogá-la dali. Bealish intervém no momento e empurra Lysa pelo buraco na frente da sobrinha. Ele alega aos lordes do Vale que a mulher cometeu suicídio. Interrogada, Sansa confirma a história.

IMAGEM 6: SANSA EM SEU SEGUNDO CASAMENTO, ACOMPANHADA DE THEON GREYJOY (ALFIE OWEN-ALLEN). 5ª TEMPORADA



FONTE: The Hollywood Reporter (2015)⁵²

Após a morte de Robb Stark, então senhor das terras do Norte, Winterfell é dominada por Theon Greyjoy, antigo protegido do pai de Sansa. Mas, ele logo perde a região em uma batalha sangrenta com a família Bolton. Os irmãos mais novos de Sansa, Bran e Rickon, conseguem fugir. No início da quinta temporada, Mindinho arranja o casamento de Sansa com Ramsay Bolton (Iwan Rheon), atual herdeiro de Winterfell. Ela reluta, já que o pai de Ramsey e senhor do Norte, Roose Bolton (Michael McElhatton) fora quem traiu os Stark e efetivamente matou Robb, a mando de Tywin Lannister. Mas Bealish a convence dizendo que essa seria sua oportunidade de vingar sua família e reconquistar o Norte. No caminho do Vale para Winterfell, Sansa conhece Brienne de Tarth (Gwendoline Christie), guerreira que jurou a Lady Catelyn Stark que protegeria suas filhas⁵³. Sansa, à princípio nega a

⁵² Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-sansa-stark-season-796451>>. Acesso em: 28 de abril de 2018

⁵³ Arya, que tinha conseguido fugir na morte de Eddard na primeira temporada, não se encontra em Westeros então. Na quinta temporada ela está em Braavos, onde inicia seu treinamento no templo do Deus de Muitas Faces

ajuda, mas Brienne a segue mesmo assim e diz para que ela emita um sinal caso corra perigo.

Ao chegar em Winterfell, seu antigo lar, depois de tantos anos, Sansa percebe que não estaria segura ao lado de Ramsay. Ela reencontra Theon, que agora é uma espécie de servente dos Boltons, famosos por "esfolarem" seus inimigos. Greyjoy passou por uma série de torturas físicas e mentais, esquecendo inclusive de seu próprio nome.

Após o casamento, Sansa é brutalmente estuprada pelo marido. Ela então pede para que Theon a ajude a sinalizar uma mensagem à Brienne, que a havia informado por uma serva como pedir-lhe ajuda. Mas, com medo de que Ramsay fizesse com Sansa o que fizera com ele, Greyjoy conta todo o plano para Bolton, que esfolava viva a serva que havia falado a Sansa sobre o sinal e obriga a Stark olhar o corpo ensanguentado. Quando Ramsay deixa Winterfell para uma batalha, Sansa tenta novamente enviar o sinal à Brienne, mas é surpreendida pela amante do marido, que ameaça machucá-la. Theon finalmente se liberta da letargia que as torturas que haviam o colocado e empurra a mulher para sua morte. Desesperados, ele e Sansa pulam pelo parapeito do muro da fortaleza de Winterfell para a neve e fogem.

IMAGEM 7: SANSA REENCONTRA SEU IRMÃO JON SNOW. 6ª TEMPORADA



FONTE: Cinesia Geek (2017)⁵⁴

⁵⁴ Disponível em: <<http://cinesiageek.com.br/os-cinco-encontros-mais-esperados-de-game-of-thrones/>>. Acesso em: 28 de abril de 2018

No início da sexta temporada, Sansa e Theon são capturados pelos soldados dos Bolton não muito longe de Wintefell, mas são resgatados por Brienne e seu escudeiro Podrick Payne (Daniel Portman). Greyjoy os deixa e parte para as Ilhas de ferro. Sansa segue para a Muralha ao encontro de Jon Snow, seu meio-irmão que não vê desde que se mudou para Porto Real na primeira temporada. Jon pertence à Patrulha da Noite, soldados juramentados que protegem o norte de Westeros de perigos para além da Muralha. Sansa tenta convencer o irmão à reunir um exército para reconquistar Winterfell dos Bolton, mas ele recusa. Jon muda de ideia quando Ramsey envia uma carta dizendo que tem Rickon, Stark mais novo, como prisioneiro. Antes de partir para a guerra, ela e Mindinho se reencontram, e ele oferece a ajuda dos guerreiros do Vale, pois Sansa e Jon desconheciam o poder de batalha dos Bolton. Ela nega, pois não esqueceu que foi Bealish quem a vendeu ao casamento em primeiro lugar. Porém, não ignora o aviso, enviando Brienne às Terras Fluviais para conseguir ajuda das tropas de seu tio avô, Brynden "Blackfish" Tully.

Sansa constantemente adverte Jon a ter cautela na investida em Winterfell, já que eles não conseguem o apoio de muitos vassalos do Norte, mas ele a ignora. Não sendo ouvida pelo o irmão e percebendo os rumos da batalha, ela envia uma carta à Mindinho. No nono episódio da temporada, intitulado "A Batalha dos Bastardos", tudo estava perdido para os Stark⁵⁵ até que Sansa aparece com o exército do Vale, que vence guerra. Este compilado de acontecimentos deixa claro a aptidão da personagem para a gestão de crises, mesmo sem demonstrar força física ou empunhar uma espada, como seus irmãos e irmã. A tese para o surgimento dessas características será discutida ainda neste subcapítulo.

Após a vitória dos Stark e a reconquista de Winterfell, Sansa pode finalmente voltar para casa em segurança. Lá, Jon prende Ramsay nas masmorras para que Sansa possa ter sua vingança. Amarrado, o Bolton alega que ela não poderia matá-lo, pois ele continua sendo seu marido. Para isso ela responde: "Suas palavras vão desaparecer; sua casa vai desaparecer; seu nome irá desaparecer; toda lembrança sua vai desaparecer"⁵⁶. Nisso ela solta cachorros famintos em cima de Ramsay, que o matam.

⁵⁵ Antes de iniciar a batalha, Rickon, o irmão caçula de Sansa e Jon é morto por Ramsay com um flechada

⁵⁶ STARK, Sansa "A Batalha dos Bastardos", Game of Thrones, 2016 (55'36" min)

No último episódio da temporada, Mindinho confessa sua atração por Sansa e alega ter a ambição de reinar toda Westeros tendo ela ao seu lado. Ele também tenta criar intrigas entre ela e o irmão Jon. Mas, a personagem ignora as investidas de Baelish. Mesmo sendo o bastardo de Eddard Stark, Jon é proclamado o rei do Norte, e Sansa fica feliz por isso, tornando-se uma espécie de conselheira.

IMAGEM 8: SANSA, BRAN, MINDINHO E ARYA EM WINTERFELL. 7ª TEMPORADA



FONTE: Flixist (2017)⁵⁷

Em uma reunião no início da sétima temporada⁵⁸ com Jon e os lordes vassalos do Norte, Sansa discorda abertamente do irmão, impondo sua opinião mesmo não sendo ouvida por ele. Mais tarde, ele repreende sua atitude, comparando-a à Cersei Lannister. Sansa alega não ser igual a ela, mesmo tendo aprendido muito com a antiga rainha. Jon, então, é convocado por Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) a viajar ao sul, para a Pedra do Dragão. Ele deixa Sansa como governante em seu nome. Ela lida com a administração com facilidade, sendo elogiada por Mindinho, que ainda está em Winterfell. Sansa reencontra seu irmão mais novo, Bran, que retorna a Winterfell e alega agora ser o Corvo de Três Olhos, que pode ver tudo o que aconteceu no passado e o que acontece no presente. Poucos dias depois, Arya também retorna ao Norte. Mesmo sentindo falta uma da outra, há farpas na relação das duas irmãs, que têm personalidades muito

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.flixist.com/game-of-thrones-season-7-finale-the-dragon-and-the-wolf-and-review-221870.phtml>>. Acesso em: 28 de abril de 2018

⁵⁸ Por mais que a pesquisa quantitativa aplicada presente trabalho compreenda até a sexta temporada do seriado, é de extrema importância compreender como se deu o desenvolvimento da personagem a partir de então

diferentes. Percebendo isso, Mindinho arquiteta um plano para colocar uma contra a outra. Ele encontra a mensagem que Sansa enviou a Robb a pedido de Cersei na primeira temporada, e a deixa em um local onde Arya encontraria. As discussões e ameaças entre as irmãs continuam, sempre somadas pelas manipulações de Baelish.

As brigas permanecem, até que Mindinho sugere a Sansa que Arya é perigosa e que a irmã poderia matá-la para assim se tornar Lady de Winterfell. Assustada, Sansa conversa com Bran e convoca Arya para uma reunião formal no grande salão, com a presença dos soldados do Norte e do Vale. Sansa diz que medidas devem ser tomadas para a proteção de sua família e alega que o encontro se trata de um julgamento por assassinato e traição. Mas o réu é Petyr Baelish. As visões de Bran confirmaram que Mindinho foi quem arquitetou a morte de Jon Arryn, Mão do Rei antes de Eddard Strak, e um dos principais responsáveis pela morte de Eddard em Porto Real. Sansa também revelou que ele foi quem assassinara sua tia, Lysa Arryn, e do plano de jogar as irmãs Stark uma contra a outra. Sem conseguir criar contra-argumentos para as acusações, Baelish implora pela sua vida de joelhos (imagem 8) e diz que Sansa fora a mulher que mais amou na vida. Ela agradece os ensinamentos que ele lhe deu até então, principalmente o de não confiar em ninguém, e acena para que Arya cumpra a sentença e o mate.

IMAGEM 9: SANSA STARK, 7ª TEMPORADA

FONTE: [welt.de](https://www.welt.de/kultur/plus168872777/Ist-Game-of-Thrones-schuld-an-der-AfD.html) (2017)⁵⁹

A oitava e última temporada de *Game of Thrones* será exibida pela HBO em 2019, só então os espectadores terão um vislumbre do desfecho da narrativa da personagem. Após a análise da história de Sansa pelos sete anos da transmissão do seriado, talvez não seja tão absurdo atribuir-lhe o trocadilho de “sonsa”. Mesmo sendo um atributo com semântica negativa, a personagem precisa fingir ingenuidade, inocência e se calar para sobreviver ou conseguir o que queria. E é isso uma de suas principais cartas na manga até a reviravolta, pois a ingenuidade é elemento base de sua personalidade. É o que Esquenazi (2011) alega como a utilização do comportamento estável, que são as características básicas de Sansa como uma menina educada e meiga, para, a partir deles, a elaboração da personagem para “mudanças surpreendentes” (2011, p. 148) que apenas narrativas seriadas comportam, devido ao seu formato e temporalidade.

As ficções, sejam elas literárias, cinematográficas ou seriadas, quando bem contadas tendem a ultrapassar o que é dado no texto, embora sejam guiadas por ele (ROSENFELD, 2011). O desenvolvimento da história de Sansa não é diferente. Esses tópicos serão melhor analisados nos capítulos de gênero e recepção, mas o crescimento da personagem foi recebido de maneiras diferenciadas pelo público,

⁵⁹ Disponível em: < <https://www.welt.de/kultur/plus168872777/Ist-Game-of-Thrones-schuld-an-der-AfD.html>> Acesso em: 28 de abril de 2018

desde o compartilhamento da imagem "Sonsa Stark" na primeira temporada, até a adesão da personagem à estampa feminista "Fight Like a Girl"⁶⁰, disponível para canecas, camisetas e cadernos durante as últimas temporadas. Esta última será lembrada no capítulo a seguir,

A "Sansa" televisionada surgiu em momento concomitante à intensificação de discussões sobre os papéis sociais da mulher. Discussões essas, principalmente guiadas pela internet⁶¹. Mesmo pertencendo à uma narrativa própria, o mundo da personagem representou algo para além do que estava narrado, à uma “realidade empírica exterior à obra” (ROSENFELD, 2011, p. 15). Mas, no caso de *Game of Thrones*, é equivocado pensar que o caminho inverso tenha o mesmo impacto; pesar que a realidade tenha moldado o destino da personagem; ou que a opinião do público de que Sansa não gerara o mínimo de interesse tenha sido decisiva para a mudança de seu destino. O seu desenvolvimento se deu através do enredo, ou seja, da realidade ficcional na qual ela estava inserida. Suas escolhas, deveres e maneiras de pensar dependeram apenas ao contexto social dentro do seriado. A verossimilhança da personagem com mulheres da atualidade talvez configurasse à série aquilo que Rosenfeld aponta como “falsidade na ficção” (2011, p. 19). A função e a estrutura da personagem depende mais de sua organização interna do que de sua equivalência à realidade exterior:

Assim, a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com mundo real (ficção *igual* a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise de sua composição, não da sua comparação com o mundo. (CANDIDO, 2011, p. 75)

Para a importância da correlação do desenvolvimento do roteiro para a fundamentação da personalidade da personagem, Candido completa:

⁶⁰ A estampa reúne personagens femininas fortes para mudar o ideário popular de o que é "lutar como uma garota". A expressão "Like a Girl" popularizou depois de uma propaganda homônima da marca de absorventes *Always* publicada em 2014 nos Estados Unidos, que propunha a adolescentes a correr feito garotas. Antes de Sansa ser aceita como uma “personagem modelo” para o mercado para virar estampa, já existiam produtos de Arya Stark, Brienne de Tarth e Daenerys Targaryen, personagens ligadas à atributos físicos ou estratégias de batalha. Um exemplo da caneca está disponível em <<http://www.heroicas.com.br/pd-34b767-caneca-sansa-stark-por-kaol-porfirio.html?ct=ea529&p=1&s=1>>. A campanha de Always pode ser acessada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XjJQBjWYDTs>>

⁶¹ Que também serão aprofundados nos capítulos de gênero e recepção

É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente as personagens; quando pensamos nestas, pensamos na vida que vivem, nos problemas em que enredam, na linha do seu destino - traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. (CANDIDO, 2011, p. 53)

Como analisado no tópico anterior, mesmo iniciando sua trajetória como tipificados, os personagens de série tornam-se figuras carregadas de história pessoal à medida que o enredo se desenvolve. E, além de suas próprias vivências, seus encontros com outros personagens permitem aos produtores e roteiristas o alargamento das personalidades, funcionando como “eventuais espelhos” (ESQUENAZI, 2011, p. 139). Essa ferramenta foi peça chave para a formação alegórica de Sansa, reproduzida, inclusive, em duas ocasiões da fala da própria personagem na sétima temporada e na escolha de seu figurino no decorrer da série.

No início da primeira temporada, quando Sansa viaja com o pai e a irmã para Porto Real, sua principal referência feminina se torna sua então futura sogra, a rainha Cersei Lannister. O figurino da personagem passa a ser em tons pastéis e ela opta por usar o cabelo partido no meio, como Cersei. Esta última é inteligente, fria e nunca age sem pensar, características que Sansa, mesmo não se dando com ela, acaba incorporando. A próxima grande mudança no figurino da personagem ocorre com a chegada de Margaery Tyrell. As personagens se tornam melhores amigas e confidentes, mas Margaery é confiante, segura de si e tem facilidade em manipular os homens, características que Sansa almejava. Então ela passa a usar penteados um pouco mais elaborados e vestidos mais decotados, com silhueta semelhante aos da amiga.

IMAGENS 10 E 11: MARGAERY E SANSA, 3ª TEMPORADA



FONTE: Dailymail (2014)⁶² e Game of Thrones BR, Amino (2017)⁶³

Petyr Baelish também teve grande influência na formação de Sansa. Ele a acompanhou de perto desde a morte de seu pai, instruindo-a e a aconselhando. Além de dono dos principais bordéis, Mindinho é Mestre da Moeda de Porto Real, fazendo-o um dos homens mais importantes da capital. Sansa nunca teve a intenção de se parecer com ele, como teve com Margaery e — por um curto período — com Cersei, mas muitas das características do personagem foram, pouco a pouco, lhe sendo apresentadas. Durante a viagem do Ninho da Águia a Winterfell para o casamento com Ramsay, Sansa tinga os cabelos de preto e passa a usar roupas escuras, se assemelhando muito à figuração de Baelish. Antes de condená-lo à morte, no final da sétima temporada, ela reconhece todos os ensinamentos que o tutor lhe dera.

⁶² Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2787504/On-prowl-Natalie-Dormer-looks-wild-animal-print-inspired-dress-Los-Angeles-party.html>>. Acesso em: 29 de abril de 2018

⁶³ Disponível em: <https://aminoapps.com/c/game-of-thrones-br/page/blog/uma-jornada-em-roupas-sansa-stark/Rr8d_pV5cwu6LrvxYK3z5GqejvW7Leap7xJ>. Acesso em: 29 de abril de 2018

IMAGEM 12: SANSA E MINDINHO, 5ª TEMPORADA

FONTE: Clothes on Film (2015)⁶⁴

Por fim, se destacam os dois figurinos feitos inteiramente pela personagem, quando ela finalmente se vê livre das represálias dos Lannister, de Mindinho e de Ramsay. O primeiro diz respeito ao traje escolhido por ela para a reconquista de Winterfell. Mesmo oficialmente sendo casada com um Lannister e depois com um Bolton, Sansa bordou um lobo, símbolo da casa Stark, no peito e, por cima, usou uma longa capa de pele, item clássico do figurino de seu pai quando ainda vivo. Isso deixou claro que, além de estar de volta à sua casa, para ela ambos os casamentos foram anulados.

⁶⁴ Disponível em: <<https://clothesonfilm.com/game-of-thrones-costume-evolution-sansa-in-black/35654/>>. Acesso em: 29 de abril de 2018

IMAGEM 13: SANSA NO EPISÓDIO “A BATALHA DOS BASTARDOS”, 6ª TEMPORADA

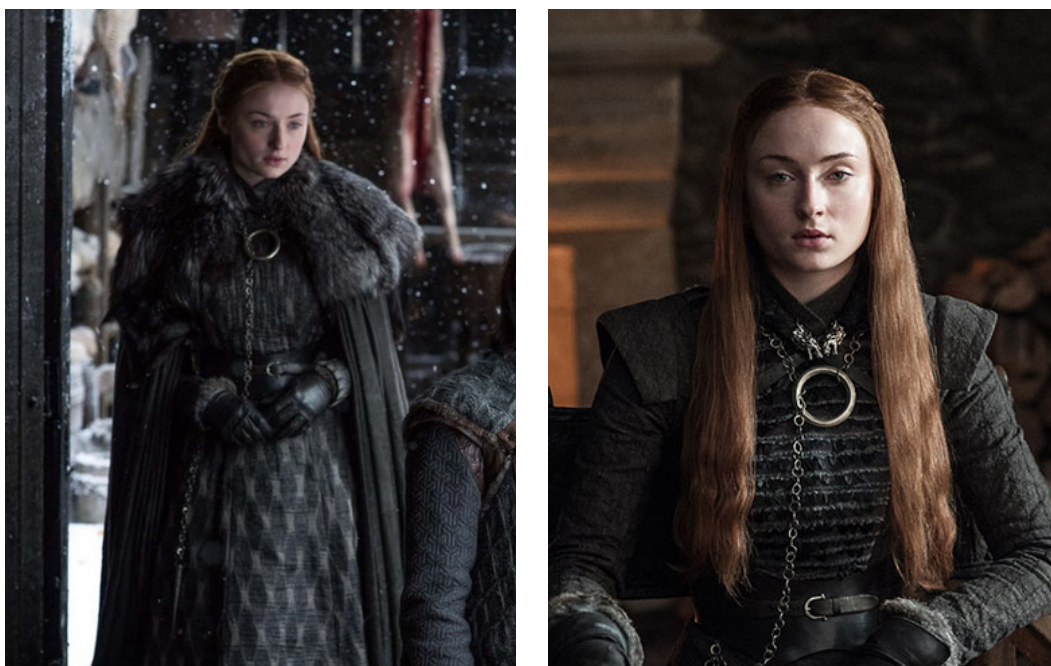
FONTE: Sceener (2016)⁶⁵

Mas por toda a sétima temporada, a personagem mantém um conjunto que traduz em sua potência aquilo que Esquenazi (2011) configura como “espelhos” para a formulação das personalidades. Ao governar o norte como regente do irmão, Sansa utiliza um vestido preto elaborado pela figurinista do seriado, Michele Clapton. A peça tem partes em pele e adornos de lobos, que fazem referência à Winterfell e aos Stark; saias com estampas geométricas que remetem tanto aos peixes da casa Tully, linhagem de sua mãe, quanto ao símbolo de um “X” do “homem esfolado” do brasão dos Bolton, que marcaram sua história; além de seu cabelo voltar a ser dividido no meio, como o de Cersei Lannister. Quando questionada por Jon sobre o penteado, Sansa admite que, apesar de tudo, aprendeu muito com a antiga rainha. Utilizar o penteado conecta-se, também, à posição de poder à ele atribuído. Em entrevista à revista Time⁶⁶, a figurinista alegou que as fivelas, cintos e alças de couro que arrematam o vestido, simbolizam uma barreira posta pela personagem; o autocontrole de Sansa sobre o próprio corpo, principalmente depois de ter sofrido abusos físicos e morais por homens.

⁶⁵ Disponível em <<http://screenertv.com/television/game-of-thrones-season-6-report-card-sansa-stark-kills-curve/>>. Acesso em: 29 de abril de 2018

⁶⁶ A entrevista com a descrição completa do figurino de Sansa e dos outros personagens na sétima temporada está disponível em: <<http://time.com/4793537/game-of-thrones-costumes/>>

IMAGENS 14 E 15: FIGURINO E PENTEADO DE SANSA NA SÉTIMA TEMPORADA



FONTE: Elite Daily (2018)⁶⁷ e Hello Magazine (2017)⁶⁸

Como analisado anteriormente, o formato das narrativas seriadas — configurado por sua temporalidade e difusão fragmentada — permite aos espectadores não apenas a observação da intimidade das personagens, como a devida compreensão de todas as parcelas do desenvolvimento das características destes. Algo que poucas ficções podem oferecer (ESQUENAZI, 2011). Em 7 anos, Sansa Stark deixou de ser uma menina filha de um senhor de terras, que tinha como única preocupação arranjar um bom casamento, para virar uma mulher que perdeu tudo subitamente, que fora torturada de diferentes maneiras e que teve que se desenvolver das únicas formas que conseguiria: a partir de suas características básicas como personagem e ao reflexo daqueles que a cercava.

Mas antes de efetivamente compreender a recepção desta personagem pela audiência de *Game of Thrones*, é preciso entender quais aspectos dos estudos de gênero se aplicam para a sua composição. Como ser fictício, Sansa efetivamente não presta contas à qualquer movimento ou manifestação social. Entretanto, como visto anteriormente, histórias bem contadas tendem a “ultrapassar seus formatos e tocar a realidade” (ROSENFELD, 2011, p. 34). No caso desta personagem, sua

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.elitedaily.com/p/tweets-about-game-of-thrones-anniversary-took-over-the-internet-arya-is-responsible-8836085>>. Acesso em: 29 de abril de 2018

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.hellomagazine.com/film/2017070640421/sophie-turner-game-of-thrones-sansa-stark-interview/>>. Acesso em: 29 de abril de 2018

recepção transpassou aspectos dos movimentos feministas e dos estudos de gênero, que serão aprofundados no capítulo a seguir.

4. GÊNERO E FEMINILIDADE

“Por séculos, os seres humanos eram divididos em dois grupos, um dos quais excluía e oprimia o outro. É no mínimo justo que a solução para esse problema esteja no reconhecimento desse fato”⁶⁹

4.1. Construção social do gênero

A taxonomia biológica define “gênero” como um grupo de espécies que apresentam entre si analogias; uma das unidades para a classificação de um ser vivo (ARAÚJO, BOSSOLAN, 2006). A aplicabilidade de “gênero” para as relações sociais humanas surge para definir um grupo de indivíduos que partilham do mesmo sexo biológico e, a partir disso, se portam de maneira semelhante — ou pelo menos, espera-se que se portem (SCOTT, 1995).

Os sexos biológicos comumente usados para classificação são dois: fêmea e macho. Com base neles foram construídas uma série de performances sociais designadas para cada sexo, chamadas de feminilidade e masculinidade (SCOTT, 1995). A um sexo é determinada uma manifestação social própria, sendo ao macho (homem) a masculinidade e à fêmea (mulher) a feminilidade. Essas performances são definidas como os papéis sociais do homem e da mulher, que podem mudar com a temporalidade e de uma cultura para a outra, mas permanecem relacionadas a seus respectivos sexos (GROSSI, 1998).

Esta concepção de gênero — isto é, como um estudo próprio frente ao estudo dos sexos — tem matiz nas lutas libertárias do final dos anos 1960 (GROSSI, 1998). A problemática da investigação teórica teria surgido quando as mulheres, presentes nas revoltas estudantis e hippies, na primavera de Praga, nas manifestações contra a guerra do Vietnã ou contra ditadura militar no Brasil, perceberam que, apesar de militarem em pé de igualdade com os homens, tinham um “papel secundário” (GROSSI, 1998, p. 2). O termo “gênero” fora usado, inicialmente, para delimitar os estudos de condições exclusivamente femininas (GROSSI, 1998), empregado, inclusive, como sinônimo de “mulheres”. A expressão melhor se integraria às terminologias científicas porque dissociaria-se da nomenclatura do feminismo, movimento que, até então, não era bem visto

⁶⁹ ADICHIE, 2015, p. 27

academicamente (SCOTT, 1995). Pouco mais tarde, os estudos de gênero se ampliam ao englobarem a necessidade da investigação do outro para compreender as condições femininas, perpetuando a concepção de que o “mundo das mulheres faria parte do mundo dos homens, por ser criado dentro e por este mundo” (SCOTT, 1995, p.7). Com o suporte da percepção do outro na investigação, a antropologia feminista então discute a independência entre gênero e sexo biológico, sendo o primeiro uma formulação ideológica criada “para justificar os comportamentos sociais de homens e mulheres em determinada sociedade” (GROSSI, 1998, p. 4). Nesses patamares, o gênero passou a ser entendido como meio de compreender as diversas formas de interação humana que não refletem a realidade biológica primária, mas são concebidas a partir dela:

É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos do sexo e da sexualidade, o gênero se tornou uma palavra particularmente útil, porque ele oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens. (SCOTT, 1995, p. 7)

Os papéis sociais atribuídos ao homem e a mulher são impostos à socialização dos sexos no momento da rotulação do bebê como menina ou menino (GROSSI, 1998). As roupas escolhidas pelos pais, os brinquedos, os comportamentos encorajados ou repreendidos, e até mesmo o nome da criança, constroem e ajudam a perpetuar as noções de feminilidade e masculinidade. Não se sabe ao certo como, no decorrer da história da humanidade, estes deveres foram postos para cada sexo (GROSSI, 1998). Na própria bíblia há uma passagem que dá embasamento ao que deve ser esperado de cada gênero na modernidade moldada por resquícios da percepção cristã: após o pecado original, Adão é condenado a ganhar o pão com sacrifício e Eva a gerar filhos com dor. Dá a entender que há uma pré-concepção de que ao homem está designado o papel do trabalho e do sustendo, e à mulher, da gestão e educação da prole (AYALA, 2012). Como “papel”, pode ser compreendido o mesmo sentido que se dá no teatro, ou seja, de uma representação de uma personagem, a qual pode mudar de uma cultura para outra (GROSSI, 1998).

Na cultura ocidental, a noção do gênero feminino está associada à maternidade, vinculando essa manifestação à doçura, à delicadeza, ao cuidado, à emoção, aos sentimentos e à intuição (RIUS, 2012). A sexualidade feminina só

existiria para a procriação (Idem). Ao masculino é atribuída a virilidade, a dominação, a cognição, a razão e o intelecto, a força e a agressividade física, o poder e o controle dos sentimentos, da sensibilidade e da vulnerabilidade. A sexualidade masculina é vinculada ao prazer (RIUS, 2012).

Os estereótipos de gênero definiriam, inclusive, o local de manifestação dos sexos. Ao homem fora designado o espaço público, produtivo, mutável e remunerado. À mulher fora conferida a vida privada, tradicional, estática e não remunerada (RUIS, 2012). A associação entre as manifestações de gênero e os sexos biológicos é tão profunda que criou a ideia de que os papéis são naturais dos indivíduos e não uma relação construída socialmente:

O feminino está localizado no âmbito privado, doméstico, familiar, do cuidado com os outros, dos afetos, da reprodução da vida, do trabalho não remunerado, invisível, e que aparece como próprio das mulheres por natureza. Elas seriam “melhores dotadas” às exigências do âmbito privado, então foi-lhes historicamente impedido o acesso à educação, ao saber, à cultura, à ciência, ao trabalho fora de casa e ao poder que dele se deriva, para que, deste modo, não fosse afetada a “função natural” que a elas foi “destinada”. (RIUS, 2012, pp. 81-82, tradução nossa)

Scott (1995) e Rius (2012) acreditam que as definições postas ao masculino e ao feminino também impõem relações de poder, em que os homens aparecem como dirigentes do mundo, de suas famílias, mulheres e filhos. Algo que seria o legítimo, superior e paradigmático: o masculino. Algo que seria pouco legítimo, inferior e submetido: o feminino (RIUS, 2012). A realização desta premissa é possível devido à sociedade patriarcal, que é a realidade simbólica em que a grande maioria das comunidades ocidentais vive (Idem). Como descrito anteriormente, esta concepção de gênero pode sofrer alterações nas variantes espaciais, culturais e temporais, mas se mantém fixa a subordinação feminina pela “necessidade” do macho dominante e a constante negação masculina pelas características do outro:

O princípio de masculinidade baseia-se na repressão necessária dos aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. Desejos reprimidos são presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero, negando sua unidade e subvertendo sua necessidade de segurança. (SCOTT, 1995, p. 16)

Por derivar do dualismo dos sexos aceito pela comunidade patriarcal, a concepção de gênero acima posta também se restringe a este binarismo. Pela

constante repressão de quaisquer aspectos ligados ao outro, o binário seria a única relação possível e um “aspecto permanente da condição humana”, (SCOTT, 1995, p. 17). A oposição histórica de masculino e feminino imporia uma condição monótona em que não é levada em conta a realidade vivida pelos indivíduos e suas diferentes experiências sociais (Idem). Para Scott (1995) é necessário rejeitar o caráter fixo do binarismo, reverter sua construção hierárquica e respeitar as construções individuais, independentes dos aspectos escolhidos.

O problema da questão de gênero é que ela prescreve como *devemos* ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero (ADICHIE, 2015, p 22)

4.2. O feminismo *online*

Como analisado anteriormente, um dos argumentos para o desenvolvimento dos estudos de gênero no anos 1960 foi como uma justificativa para as teorias alinhadas ao feminismo perante às comunidades acadêmicas e científicas (SCOTT, 1995). Até então, o feminismo era visto apenas através de sua vertente política, do movimento social criado por mulheres para a reivindicação dos mesmos direitos garantidos aos homens como “dirigentes do mundo” (RIUS, 2012). Para a socióloga francesa Andrée Michel (1979, apud RESTREPO, 2012. p. 300) a história das mulheres é marcada por sua ocultação. Ela apenas saíria do silêncio a partir dos movimentos feministas ao redor do mundo — com destaque aos Estados Unidos, Inglaterra e Europa Continental, que foram os pioneiros na questão — que buscaram pela libertação e representação feminina.

Epistemologia é uma teoria do conhecimento que se refere ao estudo da produção e da validação do conhecimento científico, e que se baseia em aspectos históricos, psicológicos e sociológicos para validar-se (GRAFF, 2012). A epistemologia do feminismo investiga a maneira como o gênero intervém na atribuição sistemática que diminui as mulheres e às coloca em situação de desvantagem perante aos homens (Idem). As teorias feministas emergem como uma ferramenta que analisa a realidade social exposta e combatida pelos movimentos políticos sociais que lutavam contra a subordinação do feminino (ARRUDA, 2012).

Mas, tanto as análises da teoria feminista quanto as reivindicações dos movimentos sociais não são constantes no que diz respeito ao tempo e à localidade. Como visto anteriormente, as fronteiras políticas e/ou simbólicas que separam diferentes culturas ao redor do globo implicariam em diferentes noções de gênero, fazendo com que os estudos e as demandas dos movimentos sejam diferentes em cada região. São vários olhares sobre um mesmo objeto (ARRUDA, 2012). Mas, com o desenvolvimento das tecnologias digitais, tais fronteiras foram diluídas, permitindo que um novo tipo de feminismo nascesse. Lutas pontuais se conectam e obtêm a oportunidade de compartilhar vivências e elaborar novas estratégias de mobilização:

Todo o planeta conectado, a possibilidade de que as mulheres do mundo se unam no combate a um patriarcado que temos em comum para além dos estados, religiões, cultura. Redes eletrônicas de mulheres em diferentes idiomas e espaços comuns com possibilidade de reação em poucas horas, redes de mulheres conectadas às redes sociais, chegar às zonas mais recônditas do planeta pode ser possível com um só "clic". (BOIX, DE MIGUEL, 2013, p. 73)

Um exemplo é a Marcha Mundial das Mulheres, um movimento reunido e coordenado essencialmente pela internet (BOIX, DE MIGUEL, 2013). Até então, foram quatro ações: 2000, 2005, 2010 e 2015. Atualmente, a manifestação tem representantes em mais de 50 países e em 20 estados brasileiros⁷⁰.

Ciberfeminismo é o termo designado para a movimentação das mulheres na *web*. Foi utilizado pela primeira vez pela bióloga, filósofa e escritora Donna Haraway em seu artigo *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, publicado originalmente na *Socialist Review*, em 1985 (MALAQUIAS, 2016). No início dos anos 1990, o coletivo artístico VNS (VeNuS) Matrix, de Adelaide, na Austrália, utilizou o termo para apresentar seus trabalhos de experimentação entre o feminino, a arte e a virtualidade (BOIX, DE MIGUEL, 2013). Diferentemente da realidade, que é dominada pelas ordens patriarcais, a internet teria sido moldada de forma plana, em que a capacidade de difusão de informação e de obtenção de conhecimentos é a mesma para homens e mulheres. O espaço cibernético foi ideal para um desenvolvimento mais "cômodo" das narrativas feministas (MUÑOZ, 2002, apud BOIX, DE MIGUEL, 2013).

⁷⁰ Disponível em: <<http://azmina.com.br/author/marcha-mundial-das-mulheres/>>

No Brasil, ciberfeminismo social — termo utilizado por Ana de Miguel e Montserrat Boix (2013) para definir a movimentação na *web* — possibilitou a criação e a divulgação da Marcha das Vadias no país, passeata que reivindica a autonomia dos corpo feminino desde 2010 (ALBU, 2017). Além de incentivar ações cotidianas não-virtuais, o ciberfeminismo abriu espaço para o surgimento de movimentos essencialmente digitais nas redes sociais online, principalmente por meio de links de adesão e compartilhamento (Idem). As *hashtags* #MeuPrimeiroAssédio, #MeuAmigoSecreto e #AgoraÉQueSãoElas são alguns dos exemplos de campanhas brasileiras que expuseram a degradação feminina na sociedade patriarcal. Em escala mundial, o movimento #MeToo estourou em 2017 após denúncias de abuso sexual contra o produtor norte-americano Harvey Weinstein. O termo "me too", do inglês "eu também", foi criado pela ativista Tarana Burke em 1996 na luta pelo "empoderamento" de mulheres negras (G1, 2017⁷¹). Segundo o jornal El País⁷², em 2017 a busca pelo termo nas redes online aumentou em 70% e ajudou a expor casos de abuso sexual de mulheres ao redor do mundo.

Assim como a teoria das comunidades de fãs, que será melhor estudada no segundo tópico do capítulo seguinte, a internet proporcionou um maior alcance dos conteúdos e a possibilidade do crescimento do movimento ao conectar pessoas com interesses afins (BOIX, DE MIGUEL, 2013). No último estudo publicado pelo IBGE — descrito em reportagens do G1⁷³ e do Exame⁷⁴ —, 64,7% da população brasileira tinha acesso à internet em 2016, em comparação à 57,5% em 2015 (GOMES, 2018) e 54,9% em 2014 (SANTOS, 2018), comprovando a tendência de crescimento da comunidade online. Da população feminina, 65,5% têm acesso à internet, contra 63,8% dos homens.

No início no uso da internet como ferramenta de movimentação, o ativismo feminista era realizado através de listas de distribuição e informes via e-mail (BOIX, DE MIGUEL, 2013). Hoje, a adesão é maior via redes sociais online, como Facebook, Twitter, Instagram, YouTube e outros. Outro exemplo foi a campanha

⁷¹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/a-verdadeira-origem-da-hashtag-me-too-usada-no-twitter-por-mulheres-que-sofreram-violencia-sexual.ghtml>>

⁷² Disponível em <https://elpais.com/internacional/2017/12/23/actualidad/1514057371_076739.html>

⁷³ Disponível em:< <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/brasil-tem-116-milhoes-de-pessoas-conectadas-a-internet-diz-ibge.ghtml>.

⁷⁴ Disponível em: < <https://exame.abril.com.br/brasil/apesar-de-expansao-acesso-a-internet-no-brasil-ainda-e-baixo/>>

“Like a Girl” do absorvente *Always* de 2014⁷⁵, citada no capítulo anterior. Ela foi criada para a televisão norte americana e replicada pelo canal do YouTube da marca. O link do vídeo foi compartilhado nas demais redes digitais de *Always*, juntamente com a *hashtag* #LikeAGirl e, a partir disso, pessoas do mundo inteiro tiveram acesso a este conteúdo. A expressão chave viralizou e acabou por transcender a campanha, inspirando estampas em camisetas, canecas e outros artefatos, sem nenhum vínculo com a marca de absorventes. Portanto, a internet e as redes sociais online permitiram que uma campanha que seria restrita à população dos Estados Unidos pela televisão, rompesse barreiras e se transformasse em outros produtos no Brasil.

IMAGEM 16: CAMPANHA #LIKEAGIRL DO ABSORVENTE ALWAYS



FONTE: Meios & Publicidade (2015)⁷⁶

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XjJQBjWYDTs>>. Acesso 8: em junho de 2018

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.meiosepublicidade.pt/2015/09/emmy-para-melhor-anuncio-do-ano-para-campanha-like-a-girl-com-video/>>. Acesso em: 8 de junho de 2018

IMAGEM 17: CANECA FIGHT LIKE A GIRL COM A ESTAMPA DE SANSA STARK

FONTE: Heroicas (2018)⁷⁷

Para Boix e de Miguel (2013) ciberfeminismo social é a forma mais efetiva, até então, de mudar as estruturas do patriarcado e “conseguir um mundo mais justo e igualitário” (p. 74). A união da força da mulheres seria a única possibilidade para alcançar o “empoderamento” necessário tal igualdade, e esta união é facilitada pela capacidade de integração online:

Na América Latina proliferam as redes e os sites ciberfeministas, na África, desde o site Famafrigue, APC-mulheresWomen coordena programas de formação do mesmo modo que na Ásia. O ciberfeminismo social se estende cada vez com maior força e presença. Diferentes níveis de ação, diferentes graus de conhecimento tecnológico, diferentes caminhos que, contudo, são confluentes. (BOIX, MIGUEL, 2013, p. 75)

4.3. A feminilidade em *Game of Thrones*

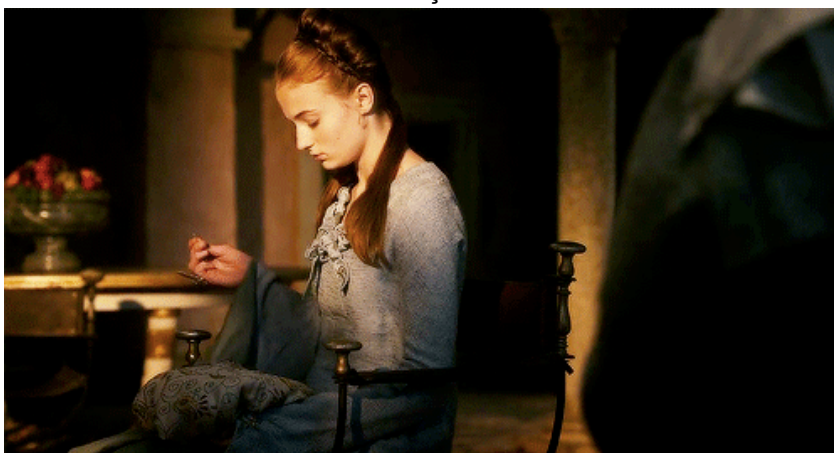
No capítulo anterior foi analisado o desenvolvimento de Sansa Stark no decorrer das 7 temporadas já transmitidas de *Game os Thrones*. Como definido por Esquenazi (2011), quando apresentadas aos espectadores, as personagens são tipificadas para que, a partir de suas características básicas, sejam desenvolvidas. No caso se Sansa, a base de sua personalidade apresenta muitas das características essenciais do que foi descrito no primeiro tópico deste capítulo como feminilidade.

⁷⁷ Caneca está à venda no link: <<http://www.heroicas.com.br/pd-34b767-caneca-sansa-stark-por-kaol-porfirio.html?ct=ea529&p=1&s=1>>. Printscreen da página tirado em: 11 de junho de 2018

Dentre as personagens femininas na série, pode-se dizer que Sansa foi a que mais se manteve fiel ao espaço e tempo ambientado no programa. *Game of Thrones* se passa em uma realidade semelhante ao período medieval, em que mulheres da mesma classe social da personagem — filhas de senhores de terra ou pertencentes à nobreza — pertenciam ao ambiente privado e eram obrigadas a se submeter à uma série de condutas que, mesmo não sendo mais obrigatórias (GROSSI, 1998) — mérito dos movimentos feministas pela libertação das mulheres (RIUS, 2012) —, ainda definem os estereótipos dos papéis do gênero feminino. Enquanto aos homens eram ensinadas estratégias de batalha e luta corporal, a racionalidade e à capacidade de gestão, naquele tempo as mulheres deveriam ser subjetivas, maternas e sensíveis. E são exatamente estes atributos apresentados por Sansa nos primeiros episódios do seriado.

No início, Sansa, mesmo sem a intenção, se mantém sempre muito agradável para com seus superiores. Ao contrário de sua irmã, Arya, que mantém-se irredutível no momento de demonstrar sua opinião, a Stark mais velha é passiva e agradável nas conversas, mesmo que apenas pelas aparências. Essas situações são observadas, principalmente, na relação da personagem com os Lannister durante a primeira temporada do seriado. Sansa está noiva de Joffrey, futuro rei de Westeros, e, mesmo ele tendo uma personalidade difícil, ela lhe é obediente, demonstrando sua subordinação.

IMAGEM 18: AO CONTRÁRIO DA IRMÃ, SANSA ERA MUITO BOA NAS AULAS DE COSTURA, SENDO RESPONSÁVEL PELA PRODUÇÃO DE VÁRIOS DE SEUS VESTIDOS



FONTE: Alayne (2016)⁷⁸

⁷⁸ Disponível em: <<http://alayne.co.vu/post/144880571803/sansadaily-sansa-stark-sewing>>. Acesso em: 8 de junho de 2016

Outro papel reforçado pela personagem são seus objetivos de vida. Enquanto Arya busca fugir daquilo que lhe foi designado como uma “mulher medieval”, Sansa anseia o casamento rápido e a maternidade, aspectos designados ao mundo feminino (RUIS, 2012). Arya apresenta uma série de características pertencentes ao universo masculino, como a competitividade e a força (Idem), e ela não é a única. Outras personagens do seriado, como Brienne de Tarth, Cersei Lannister e Daenerys Targaryen, dominam ou a força física ou as capacidades de gestão, racionalidade e liderança.

IMAGEM 19: DAENERYS TARGARYEN MONTADA EM SEU DRAGÃO DROGON PARA UMA BATALHA



FONTE: Digital Spy (2017)⁷⁹

IMAGEM 20: CERSEI LANNISTER NO TRONO DE FERRO SENDO COROADA RAINHA DE WESTEROS



FONTE: Pop Sugar (2016)⁸⁰

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.digitalspy.com/tv/game-of-thrones/news/a835367/game-of-thrones-season-7-spoils-of-war-making-of-video/>>. Acesso em: 10 de junho de 2018

⁸⁰ Disponível em: <<https://www.popsugar.com/entertainment/Cersei-Right-Iron-Throne-Game-Thrones-41945728>>. Acesso em: 10 de junho de 2018

IMAGEM 21: BRIENNE DE TARTH E ARYA STARK LUTANDO

FONTE: Marie Claire (2017)⁸¹

O binarismo imposto pela sociedade patriarcal (SCOTT, 1995), impede que as mulheres de *Game of Thrones* não sejam rotuladas como “masculinas” ou “femininas”. O ideal proposto por Scott (1995) e Adichie (2015) seria que cada uma delas não precisasse dessas designações, podendo apenas se desenvolver de acordo com suas características próprias. Durante as sete temporadas, Sansa se transforma em um ser multifacetado — personagem redondo ou esférico (ESQUENAZI, 2011) — ao desenvolver seus atributos básicos e absorver aprendizados com outros personagens. Ela adquire, inclusive, traços do mundo masculino como a liderança e a frieza. Entretanto, ela é uma das únicas personagens da série — a única no núcleo principal — a ter suas características modulares essencialmente baseadas em estereótipos do gênero feminino.

Como colocado anteriormente, a feminilidade pura é vista como algo pouco legítimo, inferior e submetido (RIUS, 2012). Logo, seria possível concluir que Sansa poderia ser entendida como uma personagem abaixo dos demais? Apenas a audiência da série, por meio de seus gostos e desgostos, pode responder esta pergunta. Vale lembrar também que *Game of Thrones* foi uma produção transmitida inteiramente na era do ciberfeminismo, em que, cada vez mais mulheres em diferentes realidades questionam os estereótipos do binarismo de gênero (BOIX, DE MIGUEL, 2013). No capítulo seguinte são estudados os aspectos da teoria de recepção para então entender qual é e como se formou o imaginário popular acerca da questão da personagem Sansa Stark.

⁸¹ Disponível em: <<http://www.marieclaire.co.uk/entertainment/tv-and-film/arya-brienne-fight-game-thrones-527859>>. Acesso em: 10 de junho de 2018

5. ANÁLISE DE RECEPÇÃO

“[...] as teorias sobre a recepção podem ser entendidas como um foco mais especializado das teorias geridas da comunicação, como um lugar de onde analisar o processo inteiro [...]”⁸²

5.1. Estudos de Recepção

A proposta do presente Trabalho de Conclusão de Curso é verificar se houve recepção negativa por parte dos espectadores de *Game of Thrones* para com Sansa Stark, e, caso sim, apurar se há correlação entre esta noção e as características entendidas como integrantes do universo feminino atribuídas à personagem. Para isto, foi escolhida a dinâmica dos estudos de recepção pois, segundo as definições de Jacks e Escosteguy (2005) — autoras cujas reflexões foram escolhidas para embasar este subcapítulo —, essa tradição é um ramo da pesquisa em comunicação capaz de abarcar todo o fenômeno comunicacional, ou seja, estuda as características da emissão, da mensagem, dos meios e da recepção propriamente dita (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Por este motivo, antes de estudar os dados coletados na pesquisa aplicada junto aos espectadores da série *Game of Thrones*, foram analisadas nos capítulos anteriores as características das narrativas seriadas; da HBO como meio de emissão; da Sansa como personagem; e dos fenômenos que definem a feminilidade.

O conceito de recepção foi originalmente abordado nas teorias das audiências, na primeira metade do século XX, concomitantemente aos primeiros esboços dos estudos comunicacionais (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Fora da concepção dos meios, a comunicação, como definiu Rüdger (1998), é o “processo primário que designa os relacionamos entre os seres humanos” (RÜDGER, 1998, apud JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 13). Mas isso não excluiu a presença dos meios. Neste entendimento, a recepção seria parte integrante do processo comunicacional humano:

É nesse cenário que falar em *comunicação e recepção* resulta numa sobreposição, pois o processo de recepção é parte intrínseca do processo

⁸² JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 17

de comunicação, em que o primeiro é parte constitutiva e constituinte deste último. Assim, o processo de comunicação engloba a recepção. (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 13)

Inicialmente, Jacks e Escosteguy chamam atenção à plasticidade do termo que, dependendo de sua concepção teórica, pode ter diferentes significados. Dentre eles “o processo de relação com os meios, o pólo oposto ao da emissão, os receptores, o momento da interação ou até mesmo todos esses aspectos” (2005, p. 15). A concepção escolhida pelas autoras diz respeito às relações das pessoas com “os meios ou veículos de comunicação, com programas, gêneros, mensagens ou mementos particulares” (p. 15). Este compreende o receptor como ser ativo e produtor de sentidos.

Dentre as pesquisas comunicacionais que se norteiam pela perspectiva da recepção, segundo Jacks e Escosteguy (2005), foi no final da década de 1920 que começaram a ser estudados os efeitos dos meios da mídia de massa nas audiências. De acordo com os autores que teceram esta linha de pensamento⁸³, “o efeito é consequência do estímulo comunicativo, e define-se em sua relação com opiniões e atitudes, incidindo, em razão disso, diretamente, na conduta dos indivíduos.” (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 26). Portando, até então, esse parecer não considerava a audiência como ativa e produtora de sentidos no processo comunicacional. A teoria ressurgiu ciclicamente ao longo do século XX, emergindo a cada novo meio de comunicação introduzido na sociedade. Esse desenvolvimento também se caracterizou pelo surgimento de diferentes vertentes dentro da própria pesquisas dos efeitos, um deles que inclusive passou a ver o receptor como uma ator mais ativo e seletivo (Idem).

A segunda tradição identificada pelas autoras para a constituição dos estudos de recepção é a teoria dos usos e gratificações, criada na década de 1940 por Jay Blumler e Elihu Katz. Diferentemente das pesquisas dos efeitos que tinham como proposição “o que os meios fazem com o indivíduo?”, a nova perspectiva propunha “o que o indivíduo faz com os meios?” (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 31). Além de apenas a absorção dos conteúdos, essa corrente valorizava a capacidade interpretativa da audiência, a qual apresenta diferentes necessidades, orientações e

⁸³ Com destaque aos teóricos da escola de Frankfurt Harold Lasswell e Paul Lazarsfeld (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005)

características sociais e individuais. Esta tradição é a primeira a contribuir significativamente para descrever o público e seu comportamento, por meio de pesquisas qualitativas e quantitativas — que será usada para a metodologia de pesquisa deste projeto —, através do levantamento de dados por questionários ou formulários. Entretanto, tanto o modelo de efeitos quanto o dos usos e gratificações não exploram todos os aspectos e dinamismos no fenômeno comunicativo (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005).

Mais tarde, conforme as autoras, os estudos literários contribuíram às pesquisas ao incluir o contexto do leitor — ou espectador — como central na perspectiva da recepção. Mas é no final dos anos 1950 que é constituído, na Inglaterra, uma das principais bases para o que depois, de maneira independente, foi chamado de estudo de recepção. Através das pesquisas de Richard Hoggart, Edward Palmer Thompson, Raymond Williams e, mais tarde, Stuart Hall, surgiram os Estudos Culturais. A tradição reuniu diferentes disciplinas com o objetivo de realizar pesquisas textuais e sociais por meio do culturalismo, das forças dos contextos e no valor e experiência dos sujeitos. Para os estudiosos dessa tradição, a comunicação de massa tem papel fundamental para os estudos da sociedade, pois ela estaria integrada às práticas da vida diária, sendo estas todas as atividades que dão sentido à vida social (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Os estudos culturais são a primeira abordagem a levar em consideração o processo completo da comunicação, desde a mensagem até a sua interpretação pelos públicos:

Para os estudos culturais, portanto, a pesquisa da comunicação não é que focaliza estritamente nos meios, mas a que se dá espaço se um circuito composto pela produção, circulação e consumo da cultura midiática. Poderíamos resumir que os estudos culturais estão interessados nas relações entre textos, grupos sociais e contextos ou ainda, em termos mais genéricos, entre práticas simbólicas e estruturas de poder (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 39)

Em 1973, Stuart Hall, então diretor do *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), propõe um modelo analítico para analisar as audiências. No ensaio “Codificação/Decodificação” ele discrimina o processo da comunicação televisiva em quatro etapas distintas: produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução. A “codificação” pertence à etapa da produção do conteúdo, propriamente dito. Já a “decodificação” está no momento do consumo ou recepção, do qual se derivam

várias estratégias de relação entre a leitura da mensagem e o receptor (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). As pesquisas iniciadas na Inglaterra fizeram surgir uma linha de investigação denominada etnografia da audiência, e, a partir disso, começa a se elevar a importância de pesquisas independentes que abordem o contexto da recepção. Alguns autores acreditam que não existe distinção entre os estudos de recepção, propriamente ditos, e os estudos culturais, já que o primeiro não passaria de um braço de análise do segundo (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005).

A análise de recepção, última das teorias apresentadas pelas autoras, mantém e aperfeiçoa muitos dos aspectos propostos pelas descritas anteriormente. Jacks e Escosteguy utilizam as definições propostas por Klaus Bruhn Jensen e Karl Erik Rosengren (1990) para a tradição da recepção, que, mesmo derivando de vários campos do saber, pode ser considerada uma perspectiva mais inclusiva ao utilizar grande número de técnicas de pesquisa empírica para estudos qualitativos de audiência, se aproximando das ciências sociais (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Segundo a perspectiva dos autores, os estudos de recepção consideram as mensagens como formas culturais distintas e abertas à decodificação; entende os receptores como indivíduos ativos e agentes produtores de sentido; bem como um conjunto de análise de audiência, com análise de conteúdo, de natureza empírica e qualitativa (Idem). Jacks e Escosteguy complementam que:

[...] o que caracteriza, entretanto a análise da recepção são os procedimentos comparativos entre o discurso dos meios e o da audiência, e entre a estrutura do conteúdo e a estrutura da resposta da audiência em relação a este conteúdo. (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 42)

Para o reconhecimento da tradição de recepção, Jensen (2000) priorizou duas grandes vertentes metodológicas para a obtenção de resultados: as pesquisas quantitativas e as qualitativas (apud JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Na metodologia quantitativa, em especial — que foi o método aplicado no presente projeto —, destaca-se a técnica de *survey*, que consiste em um levantamento de dados a partir de questionários ou formulários (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). A perspectiva dos estudos literários e, mais tarde, dos estudos culturais, combinaram à recepção a análise interpretativa dos dados. Assim, se desenvolveu a possibilidade da leitura comparativa entre o discurso da mídia e o da audiência para entender o processo de recepção (Idem).

Na América Latina, o âmbito dos estudos de recepção é um dos espaços conceituais que mais tiveram destaque no desenvolvimento do campo acadêmico da comunicação (VALLEJO, 2005). No final do anos 1960, as pesquisas regionais de comunicação social começam a ganhar forma pois supunha-se a passividade da população perante aos meios de massa, dominados pela indústria cultural norte-americana (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Mas é apenas nos anos 1980 e 1990 que a investigação acadêmica na região se consolida, com autores como Nestor García Canclini, Jesús Matín-Barbero e Guillermo Orozco Gómez.

García Canclini moldou sua estrutura de pensamento a partir da associação da lógica da recepção com a do consumo. Para o autor, o valor simbólico dos produtos superaria o seu valor de uso ou de troca, conferindo ao consumo a definição como um conjunto de processos socioculturais, para além de uma ação individual (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Dentre as teorias propostas pelo autor, é possível verificar estudos do processo de comunicação e recepção de bens simbólicos. Já Matín-Barbero assume a percepção de que o receptor é produtor de sentidos e o cotidiano em que ele está inserido como “espaço primordial de pesquisa” (Idem, p. 66):

É uma concepção de Martín-Barbero para entender a relação entre receptores e meios, que parte do estudo das articulações entre práticas de comunicação e os movimentos sociais, observando as diferentes temporalidades e as pluralidades de matrizes culturais, constituindo-se, portanto, num possível desenvolvimento de sua formulação maior, a perspectivava das mediações. (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 65)

Para Martín-Barbero, para captar as experiências culturais, ou seja, os sentidos atribuídos pelos receptores, é necessário atrelar três variáveis à mediação: a cotidianidade familiar, a competência cultural e a temporalidade social que a audiência está inserida. Assim, ele supera a bipolaridade entre produção e consumo, atribuindo-lhes novas formas de observação (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). A percepção de Martín-Barbero sobre a perspectiva das mediações foi uma das teorias dominantes na pesquisa latino-americana, repercutindo no entendimento de outros pesquisadores (Idem). Dentre eles, Orozco Gómez, que acredita que, a partir do contato com a mensagem, o receptor também realiza mediações individuais, sendo elas cognitivas ou estruturais (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). A mediação cognitiva diz respeito a um conjunto de fatores relacionados a valores pessoais,

crenças, emoções etc., que influenciariam na recepção. Já na estrutural são levados em consideração atributos como sexo, escolaridade, estrato socioeconômico, etnia, espaço, temporalidade etc. Estes elementos identitários serviriam de referência ao receptor para a “construção do conhecimento e a produção de sentido” (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 69).

A recepção proposta para analisar a resposta do público de *Game of Thrones* sobre a personagem Sansa Stark, considera, principalmente, o gênero dos receptores e a temporalidade em que o seriado é transmitido, que, como propostos por Martín-Barbero e Orozco Gómez, são alguns dos fatores decisivos para a formulação de sentidos. Entretanto, a observação da audiência e a coleta dos dados para o presente projeto foram inteiramente realizadas por meio de redes sociais online, podendo ser considerado o espaço — mesmo que cibernético — como mais uma das variáveis para a construção da opinião sobre a personagem. Por este motivo, é importante analisar o que os fatores da recepção transmidiática acrescentaram ao entendimento do estudo.

5.2. Recepção transmídia

O conceito de narrativa transmídia foi proposto, inicialmente, por Henry Jenkins em seu livro *Cultura da Convergência* de 2008 (apud LOPES, 2011). A *transmídiação* discutida por Jenkins e aplicada por Maria Immacolata Vassalo de Lopes segue o argumento de que a narrativa transbordaria a tela da televisão e, na lógica da recepção, os conteúdos circulariam em “múltiplos suportes midiáticos” (2011, p. 250). Mas essa “nova recepção” (p. 243) só é possível graças ao desenvolvimento de equipamentos e *softwares online*: tecnologias de acesso universal e de simples manuseio que permitiram a produção e transmissão dos discursos das audiências via Internet. Lopes destaca que as experiências proporcionadas pelas tecnologias digitais expandiram de maneira praticamente infinita a prática de consumo e recepção das narrativas ficcionais, e que o surgimento dessas ferramentas “vem consolidando o processo de uma nova cultura de mídia, que estimula a interação dos produtos midiáticos e a convergência de conteúdos” (2011, p. 253).

A retórica da revolução digital foi moldada em torno de uma teoria da substituição com as novas mídias superando as velhas. Entretanto, não foi o que aconteceu, pelo contrário, estamos presenciando um processo de convergência entre mídias antigas e novas, além da mútua influência em maneiras anteriormente não previstas. Em particular, temos visto mudanças significativas nas condições de produção, distribuição e consumo cultural, com grande ênfase no envolvimento e na participação ativa da audiência, configurando a chamada *cultura participativa*. (LOPES, 2011, p. 244)

A transmidiação, portanto, parte do preceito de que o receptor é ator ativo no processo comunicacional. A ele é permitida a livre divulgação de opiniões e, em alguns casos, a participação no processo criativo do ecossistema midiático, podendo, inclusive, ter influência sobre a narrativa (LOPES, 2011). Segundo a autora, nesta realidade, os usuários passam a ser seletivos, autodirigidos e produtores de sentidos. Além disso, “segue-se que categorias-chave, como escolha, seleção, gosto, fãs, intertextualidade, interatividade – que têm movido a pesquisa de recepção de televisão *são mais e não menos* significativas no ambiente das novas mídias” (p. 245). Este novo entendimento reforça o proposto por Orozco Gómez quanto às mediações individuais realizadas pelos receptores (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005).

A Internet também viabiliza que esses receptores se organizem em grupos de interesses comuns, sejam eles de um programa específico ou de um ponto de vista acerca desse programa. Surgem comunidades de discussão, que utilizam as redes sociais online para se propagar:

As redes sociais podem ser definidas como espaços informacionais disponibilizados por meio de plataformas ou *softwares online* nos quais os atores criam um perfil, publicam conteúdos, compartilham ideias, conhecimentos e interagem uns com os outros. As redes sociais são autogeradoras de conteúdos, auto-organizadoras e selecionadoras através das ações de seus atores em uma comunicação de muitos para muitos. (LOPES, 2011, p. 257)

A redes sociais online são únicas não só por permitirem aos indivíduos compartilhar conteúdos, mas por permitirem este compartilhamento em rede, unindo pessoas que não se conheciam, mas que dividem os mesmos interesses. Esse ato é capaz de geral valor, e implica na acumulação de um capital social:

A partir das interações nas redes sociais emerge um capital social característico e determinado pelo conteúdo dessas relações sociais. O capital social indica a conexão dos indivíduos em uma rede social e seu valor está, justamente, nas interações. (LOPES, 2011, p. 258)

O Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel) identificou que, nos países da região, o engajamento da audiência com as narrativas ficcionais pode ser comprovado pela participação dos receptores na Internet. Estes deixam em seus comentários o “capital emocional” acumulado ao longo período de transmissão das produções, por meio de “elogios e discussões sobre o enredo, roteiro e atributos físicos dos personagens/atores” (OROZCO GOMÉZ, LOPES, 2011, p. 53). Este engajamento e compartilhamento de informações sobre as narrativas nas redes caracterizam o *fandom* ou “comunidade de fãs” (LOPES, 2011, p. 247). Os fãs são classificados como consumidores qualificados por conhecerem e serem fiéis ao produto. Eles têm gostos, objetivos e sentimentos comuns em relação ao programa. E, nesses aspectos, eles se diferenciam dos espectadores convencionais:

Os fãs correspondem à parte do público espectador que não apenas assiste a filmes ou programas de televisão, mas também produz conteúdos relativos à ficção ou assume uma postura crítica e desenvolve sua própria arte, incorporando partes das narrativas televisivas em vídeos, *sites*, além de seguir outros fãs no seu entusiasmo. Os fãs estão bem longe do conceito de consumidores comuns ou meros espectadores, e, por movimentarem a rede de maneira tão intensa através do fenômeno da *online fandom* e enquanto formadores de opinião, este é o público que mais interessa às grandes emissoras de TV. (LOPES, 2011, p. 246)

O universo dos *fandoms* é a melhor aplicação do conceito de audiência ativa proposto pela recepção transmidiática. Na comunidade dos fãs, de certa maneira, é criado um ambiente propício ao desenvolvimento dos produtos da indústria cultural:

[As comunidades de fãs] cada vez mais ganham atenção do *mainstream*, uma vez que se trata de consumidores qualificados (em termos de conhecimento do produto e fidelidade a ele) que disseminam suas opiniões e desejos sobre determinados produtos. A ação desses grupos de fãs pode, por exemplo, determinar a manutenção e ressurgimento de uma série de televisão ou de um personagem que estavam fadados ao desaparecimento. (LOPES, 2011, p. 248)

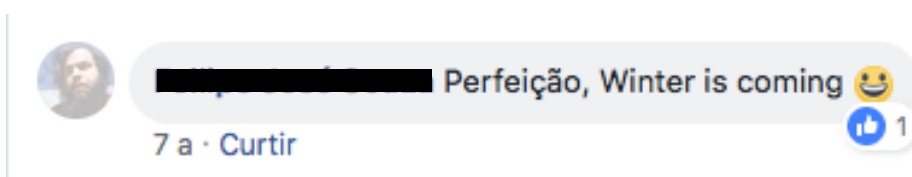
O questionário elaborada para reponder à questão da presente pesquisa foi disponibilizada em dois *fandoms* brasileiros da série *Game of Thrones* nas redes sociais digitais.

É possível concluir, portanto, que o ambiente transmidiático proporcionou um maior envolvimento da audiência com os conteúdos, por permitir o compartilhando de discussões sobre os temas e o surgimento de comunidades afins que, em dimensões, não teriam a possibilidade de se unir no mundo *offline*.

5.3. Sansa Stark: recepção especializada

Game of Thrones é uma série que se desenvolveu na realidade da recepção transmídia. Antes mesmo de sua estreia mundial, em 17 de abril de 2011, a página oficial da HBO para o seriado no Facebook já existia. Sua primeira publicação, um vídeo *teaser* da primeira temporada, foi em 31 de março de 2011 e teve 26 curtidas, 14 comentários e 8 compartilhamentos⁸⁴. Com o desenvolvimento da produção, foram surgindo grupos nas redes sociais criados por fãs, em que estes poderiam se conectar-se e compartilhar suas opiniões acerca dos episódios transmitidos pela emissora. No Brasil, se destacam no Facebook o Game of Thrones Brasil e o Game of Thrones Brasil L&S, comunidades de fãs que, juntas, somam mais de 550 mil membros⁸⁵. Ambos os grupos surgiram em 2014 e são fechados, isto é, é necessária a autorização de seus administradores para o acesso.

IMAGEM 22: UMA DAS PRIMEIRAS INTERAÇÕES FEITAS POR UM FÃ NA PÁGINA DO HBO GAME OF THRONES BR, EM 25 DE ABRIL DE 2011



FONTE: HBO Game of Thrones BR (2011)⁸⁶

A adesão online da série ganhou ainda mais força em 2015, quando a HBO lançou o HBO Now. O portal *streaming* permitiu aos não assinantes da emissora na televisão que contratasse apenas os serviços via web, em uma página que transmitia os novos episódios ao mesmo momento que o molde tradicional e permitia seu armazenamento, para que o espectador assistisse no momento que quisesse. Mas, antes mesmo das ferramentas facilitadas pelas redes sociais online e outros serviços de interação, a saga de G. R. R. Martin era tópico na primeira comunidade online criada para o universo das *Crônicas do Gelo e do Fogo*. A Westeros.org⁸⁷ foi fundada em 1999 por fãs e oferece, da maneira colaborativa,

⁸⁴ Disponível em <<https://www.facebook.com/GameofThronesBR/videos/10150160491338433/>>. Acesso em: 8 de junho de 2018

⁸⁵ Dado atualizado em junho de 2018

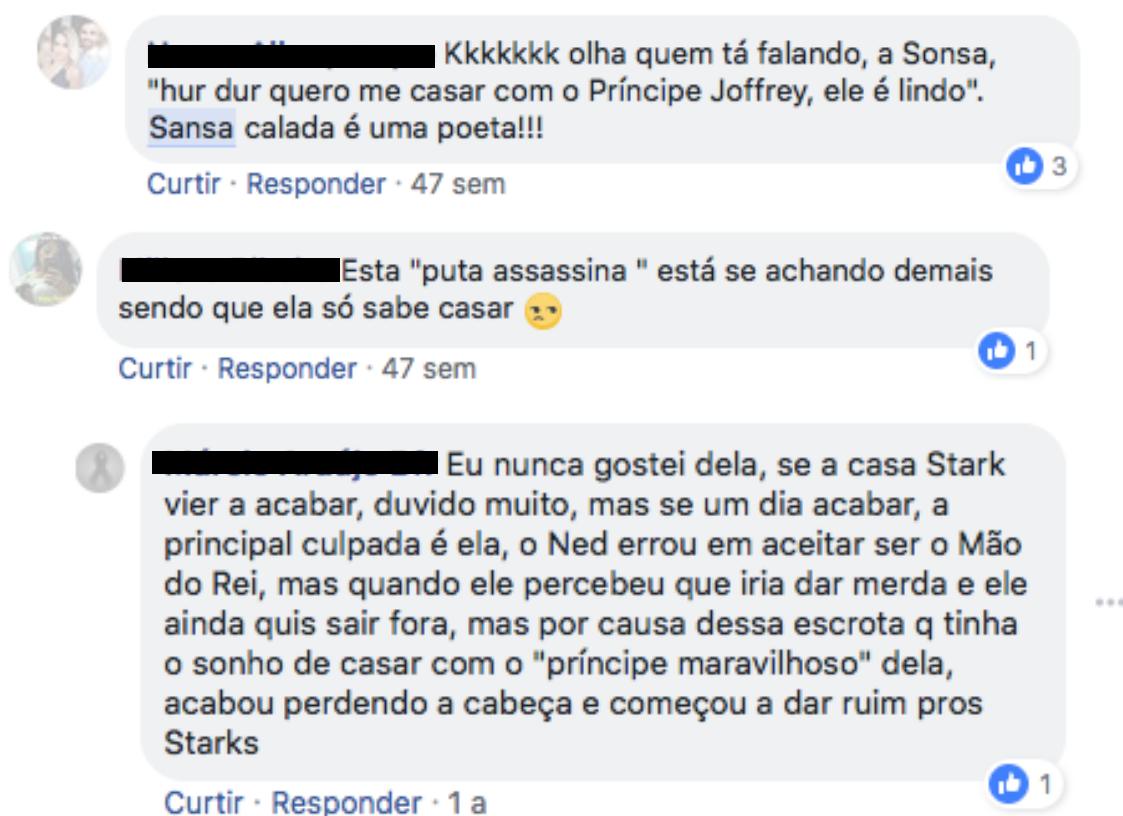
⁸⁶ *Printscreen* tirado de uma postagem da HBO Game of Thrones BR. Disponível em <<https://www.facebook.com/GameofThronesBR/videos/144740602262196/>>. Acesso em: 8 de junho de 2018

⁸⁷ <<http://www.westeros.org>>

informações e atividades sobre os livros e, mais recentemente, sobre a produção televisiva (CAMARGO, 2017).

Fazendo uma breve análise nos conteúdos compartilhados e comentários nas páginas nos últimos sete anos, é possível reconhecer certas tendências, ainda que de forma superficial. Foi desta maneira que foi questionada a possível recepção de Sansa pelos fãs de *Game of Thrones*, uma vez detectada uma constante de opiniões negativas sobre a personagem nas redes sociais.

IMAGENS 23, 24 E 25: COMENTÁRIOS EM POSTAGEM SOBRE
SANSA STARK NO GRUPO GAME OF THRONES L&S



FONTE: Game of Thrones Brasil L&S (2017)⁸⁸

Mesmo após seis temporadas, foi possível observar críticas sobre os personalidade da personagem na primeira temporada, quando ela foi apresentada ao público, principalmente sobre o seu desejo em se casar. Como analisado anteriormente, as características básicas de Sansa correspondem a muitos dos

⁸⁸ Comentários de postagens na comunidade Game of Thrones Brasil L&S coletados durante a elaboração do projeto. Disponível em <https://www.facebook.com/groups/grupogotbrasiloficial/?ref=br_rs>. Acesso em: junho de 2018

atributos ligados à feminilidade. A personalidade, anseios e sonhos personagem, como uma menina da nobreza de 13 anos (primeira temporada), condiziam com o “feminino” atribuído ao período fictício em que ela está ambientada, garantindo a verossimilhança da série (ROSENFELD, 2011). Devido aos eventos sociais e econômicos vividos diariamente, o gênero compreendido na época que o seriado faz referência e o demonstrado por mulheres hoje são diferentes (GROSSI, 1998). Essa talvez seja uma das interpretações para que os espectadores da série não tenham gostado da personagem: ela representaria a forma mais tradicional de uma manifestação de gênero considerada inferior e pouco legítima (RIUS, 2012); representaria características compulsórias que o movimento feminista passou anos lutando contra (ARRUDA, 2012). É possível entender, então, que Sansa reforça àquilo que o boa parte do mundo quer desconstruir.

Entretanto, enquanto as audiências demonstravam essas opiniões nos grupos online, a crítica especializada pensava diferente. Na lista atualizada anualmente pela revista Rolling Stone, Sansa ocupa a quarta colocação dos 40 melhores personagens de *Game of Thrones* desde 2014⁸⁹. Para justificar sua escolha, a revista pontuou a resiliência que a manteve viva durante as temporadas e aduziu: “Se uma princesa da Disney tivesse pesadelos, a história de Sansa Stark pode ser o que a fez acordar gritando” (COLLINS, 2017, tradução nossa). No ranking realizado pelo portal The Wrap (2017)⁹⁰ com os 49 personagens que importam para a série, Sansa também está na quarta posição. O autor da publicação usa o argumento de que ela é subestimada (Owen, 2017).

Em um artigo publicado pelo portal da MTV em 2016⁹¹, a personagem é defendida como a verdadeira heroína da série. A autora aponta que no decorrer de sua história, Sansa foi submetida a episódios humilhantes e machistas, até mesmo para a ambientação da série. Para ela, a personagens só é “odiada” pelos fãs por ser uma mulher:

Diferentemente de Brienne, Arya, Cersei, e Margaery — modelos do arquétipo de “personagens femininas fortes” — Sansa denota passividade e fraqueza.

⁸⁹ Disponível em <<https://www.rollingstone.com/tv/lists/top-40-game-of-thrones-characters-ranked-20140331/sansa-stark-19691231>>. Última atualização em 13 de julho de 2017. Acesso em: 29 de maio de 2018

⁹⁰ Disponível em <<https://www.thewrap.com/all-47-game-of-thrones-main-characters-ranked-photos/>>. Acesso em: 29 de maio de 2018

⁹¹ Disponível em <<http://www.mtv.com/news/2859457/sansa-stark-game-of-thrones-hero/>>. Acesso em: 27 de maio de 2018

Ela não tem a habilidade com a espada como sua irmã, Arya; não tem a sedução esperta de Margaery Tyrell ou é uma rainha feroz com Cersei. Ela é o resumo da feminilidade em *Game of Thrones*, e por isso é repudiada. [...] Só porque Sansa não maneja uma espada como Arya ou Brienne, ou comanda dragões como Daenerys, não faz dela nada menos que uma heroína. (BELL, 2016, tradução nossa)

Na reportagem publicada para o portal *Mic* em 2014⁹², Julianne Ross argumenta que a audiência detesta Sansa Stark porque ela teve a audácia de se portar “como uma garota”, ou seja, seguir os estereótipos de gênero impostos a mulheres e encontrar sua força a partir deles. Para Ross, traços “femininos” como paciência, gentileza e adaptabilidade não deveriam ser vistos como inferiores aos “masculinos”, como a força física e a habilidade de conduzir um exército:

Nós não estamos acostumados a reconhecer força pelo o que ela é. As personagens femininas que nós geralmente aplaudimos costumam aderir uma fórmula de força que quebra o molde patriarcal de como uma mulher deveria agir. Isso pode ser empoderador, mas a constante regurgitação deste mesmo tipo de “personagem feminina forte” limita o tipo de mulher que nós valorizamos nas telas e ignora os méritos daquelas que alcançam o sucesso de outra maneira. (ROSS, 2014, tradução nossa)

Ao que parece, a crítica especializada não compartilha do mesmo entendimento que a recepção dos fãs de *Game of Thrones* para com a Stark. Enquanto uma cria expectativas para Sansa como um dos personagens mais importantes e interessantes para a narrativa, aparentemente a outra parte não entende o porque da personagem ainda está viva após as sete temporadas. Mas isso é apenas uma teoria, que poderá ser confirmada ou não com pesquisas com audiência, como a realizada para este projeto e apresentada nos próximos capítulos.

5.4. Procedimentos da recepção transmidiática desta pesquisa

Como exposto anteriormente, o objetivo desta pesquisa é o de verificar se houve recepção negativa por parte da audiência de *Game of Thrones* para com a personagem Sansa Stark. E, no caso dessa hipótese se confirmar, conferir se esse pensamento está conectado às características ligadas à feminilidade atribuída à personagem. Para a realização da análise, foi elaborada uma pesquisa em formato

⁹² Disponível em: <<https://mic.com/articles/86999/why-sansa-stark-is-the-strongest-character-on-game-of-thrones#.l6qRLvwca>>. Acesso em: 27 de maio de 2018

survey, que consiste em “um levantamento quantitativo de dados, em geral através de questionários ou formulários” (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 50). O questionário foi postado nos dois maiores grupos de fãs de *Game of Thrones* no Facebook no Brasil: Game of Thrones Brasil⁹³ e Game of Thrones Brasil L&S⁹⁴.

A escolha da disposição das pesquisas nas comunidades online foi feita a partir da análise dos *fandoms* como receptores ativos e produtores de sentido, proposta por Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2011). Em conjunto, os dois grupos selecionados para a postagem somam mais de meio milhão de membros⁹⁵. O Facebook foi escolhido como a rede social para a publicação devido à sua força de engajamento para as audiências no Brasil:

Em sua maioria, os países Obitel destacam que foi o Facebook o local de maior concentração e participação da audiência em torno da ficção televisiva, pois a plataforma permite a criação de grupos nos quais facilmente os usuários podem se encontrar para comentar a telenovela, fazer upload de capítulos disponíveis no YouTube, ter informações ou notícias a respeito da trama ou simplesmente para sentir-se engajado em uma comunidade. (GOMÉZ, LOPES, 2011, p. 67)

O questionário (Apêndice 1) foi elaborado com perguntas que guiavam o participante a expor seus personagens favoritos e menos favoritos, além das características que o levaram à esta escolha. Não foi exposta a motivação ou o tema da pesquisa, para que o imaginário dos fãs não fosse previamente influenciado.

A pesquisa foi feita com a ferramenta de enquete disponibiliza pelo Google, o *Google Forms*. A plataforma permite a elaboração de perguntas abertas, fechadas e de múltipla escolha, de acordo com os interesses do pesquisador. Foram elaboradas 15 perguntas: 4 abertas, 2 com múltipla escolha e 8 fechadas. Destas últimas, 4 tinham objetivo de moldar o perfil do participante a partir de seu gênero, faixa etária e nível de engajamento com *Game of Thrones*. O questionário ficou disponível de 9 de maio de 2017 à 4 de junho de 2017, antes da data de lançamento da sétima temporada do seriado, em 16 de julho de 2017. Foram coletadas 4.738 respostas.

Com os resultados em mãos, foi feito um tratamento das repostas coletadas, principalmente nas questões da personagem menos favoritas e os atributos ligados

⁹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/GOTBRASILL/?ref=br_rs>. Acesso: em junho de 2018

⁹⁴ Disponível em <https://www.facebook.com/groups/grupogotbrasiloficial/?ref=br_rs>. Acesso em: junho de 2018

⁹⁵ Em 19 de março de 2018, o Game of Thrones Brasil possuía 317.827 membros e o Game of Thrones Brasil L&S, 257.859

à ela. O cruzamento dos dados, quando necessário, foi realizado com o auxílio do *software* científico de análise IBM SPSS. Neste *software* os dados foram limpos, categorizados e organizados de tal forma que não dessem erros em seu tratamento. O IBM SPSS permitiu que fossem cruzadas as preferências dos espectadores e os atributos selecionados para tais escolhas. As perguntas abertas foram analisadas manualmente por meio dos conhecimentos de análise de conteúdo semântico, através das palavras e símbolos chave a serem utilizados a fim de criar categorias interpretativas:

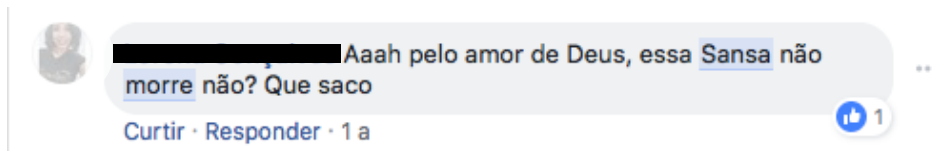
Para Mayring (2010, p. 602), a análise de conteúdo é uma análise interpretativa de textos por meio de decomposição do discurso e reconstrução racional de uma ideia central com a aplicação de regras lógicas a respeito da origem dessas mensagens com a finalidade de criar categorias. Trata-se, mais especificamente, de um procedimento sistemático do reducionismo para identificar a dimensionalidade do atributo. (HENKEL, 2017, p. 787)

Dos dados, foram escolhidos os relativos à Sansa Stark ou que tivessem alguma ligação à personagem, que é objeto de análise desta pesquisa. As respostas concernentes à faixa etária e quantidades de temporadas do seriado assistidas foram analisadas de maneira bruta, sem cruzamento. A questão do acompanhamento da série pôde verificar o engajamento dos fãs presentes nos grupos selecionados para a publicação da pesquisa.

A interpretação dos resultados foi realizada a partir do compreendido nos quatro capítulos teóricos do trabalho: Narrativas seriadas; Sansa Stark (construção de personagens); Gênero e feminilidade; e Análise de recepção. Principalmente nas questões da mudança de percepção das personagens (analisado no capítulo 2 e 4) e o entendimento geral às características atribuídas às identidades a partir do gênero. A partir deste conteúdo, foi possível fazer a leitura e a interpretação dos dados para, então, verificar a possibilidade de respostas ao problema da pesquisa para com a recepção da personagem Sansa Stark.

6. A RECEPÇÃO DE SANSA STARK

IMAGEM 26: COMENTÁRIOS EM POSTAGEM SOBRE SANSA STARK NO GRUPO *GAME OF THRONES L&S*



FONTE: Game of Thrones Brasil L&S (2017)⁹⁶

6.1. O questionário

O questionário “Espectadores de Game Thrones” ficou disponível para respostas de 9 de maio de 2017 à 4 de junho de 2017 nos grupos do Facebook Game of Thrones Brasil e Game of Thrones Brasil L&S. Até àquele momento, seis temporadas da série tinham sido transmitidas. Nem na postagem, nem no questionário foram expostos os objetivos da pesquisa ou o tema do projeto, para não alterar a opinião dos participantes.

IMAGEM 27: POSTAGEM NO FACEBOOK COM O LINK PARA O QUESTIONÁRIO

Oi gente, tudo bem?
Eu estou fazendo um trabalho na faculdade sobre os maravilhosos espectadores de *Game of Thrones* (série) que nós somos. Será que vocês poderiam me ajudar respondendo essas perguntas bem rápido? Não demora mais do que 5 minutos.
Muito obrigada mesmo 😊

⁹⁶ Comentário de postagem na comunidade Game of Thrones Brasil L&S coletado durante a elaboração do projeto. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/grupogotbrasiloficial/?ref=br_rs>. Acesso em: junho de 2018

FONTE Game of Thrones Brasil L&S (2017)⁹⁷

A pesquisa elaborada pela ferramenta disponibilizada pelo Google, *Google Forms*, era formada por 15 perguntas, sendo sete na primeira sessão e oito na segunda. Foram formuladas 4 questões abertas, 2 com múltipla escolha (até 3 alternativas) e 8 fechadas. As perguntas foram: 1) Com qual gênero você se identifica; 2) Quantos anos você tem?; 3) Você assiste Game of Thrones?; 4) Se sim, quantas temporadas já assistiu?; 5) Qual é o seu personagem favorito? (vivo ou morto, homem ou mulher); 6) Qual personagem você menos gosta ou detesta? (vivo ou morto, homem ou mulher); 7) Por quê?; 8) Dentre estas personagens femininas, com qual você mais se identifica?; 9) Dentre estas personagens femininas, qual é a sua favorita?; 10) Para escolher sua personagem favorita você se baseou em quais atributos? (Até 3); 11) Dentre estas personagens femininas, com qual você menos se identifica?; 12) Dentre as personagens femininas a seguir, qual você menos gosta/ detesta?; 13) Para escolher sua personagem menos favorita você se baseou em quais atributos?; 14) Dentre as personagens a seguir, alguma mudou a sua opinião ou a maneira que a via durante as 6 temporadas (ou temporadas que a personagem participou)?; 15) Por quê?⁹⁸

Após o questionário ser tirado do ar, os dados gerados pelo *Google Forms* foram transferidos para o programa IBM SPSS para a análise.

6.2. Frequências

A pesquisa gerou um total de 4.738 respostas. Quanto a questão 3 “Você assiste Game of Thrones?”, 18 participantes (0,4%) responderam *não*. Mas foi analisado do *software* IBM SPSS que estes continuaram a pesquisa, emitiram opinião válida e responderam que assistiram mais de uma temporada da série na questão 4. Pelo questionário ter sido postado em grupos especializados de *Game of Thrones*, foi possível concluir que as respostas negativas ao item 3 foram irônicas, logo todos os dados captados foram julgados como válidos.

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/grupogotbrasiloficial/permalink/687741944750823/>>

⁹⁸ As perguntas 5, 6, 7 e 15 são abertas

TABELA 2: ÍNDICE DE ENGAJAMENTO À PESQUISA. “QUESTÃO” CORRESPONDE ÀS PERGUNTAS ABERTAS OU DE MÚLTIPLA ESCOLHA

Estatísticas									
Questão	1	2	3	4	8	9	11	12	14
N	4738	4738	4738	4738	4695	4695	4695	4692	4694
Missing	0	0	0	0	43	43	43	43	43

Quanto ao engajamento ao questionário, foi possível observar uma queda das respostas a partir da 8ª questão, que dava início à segunda sessão da pesquisa. Houve 43 desistências. Antes disso, o fidelidade é unânime. A primeira pergunta dizia respeito ao gênero dos participantes. A adesão feminina, com 3002 repostas (63,4%), foi quase o dobro da masculina, com 1620 respostas (34,6%). Já a faixa etária do seriado se mostrou heterogênea, com representantes de todas as alternativas propostas. Há um destaque ao menores de 18 anos, com 32,1% das respostas.

TABELA 3:

Gênero		
	Frequência	%
Feminino	3002	63,4%
Masculino	1640	34,6%
Outro	31	0,7%
Prefiro não dizer	65	1,4%
Total	4738	100%

GRÁFICO 1:

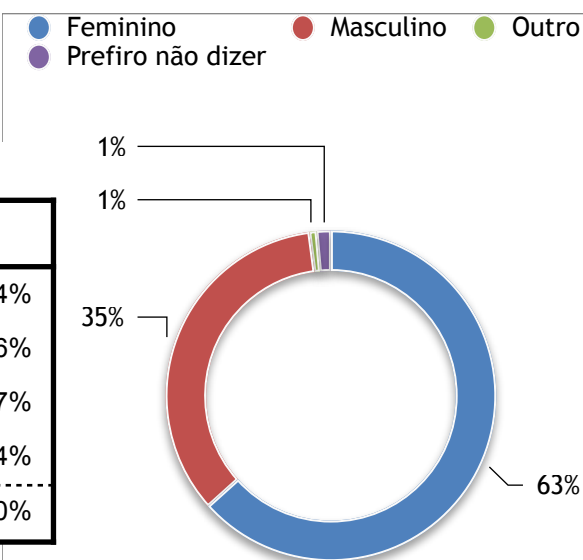
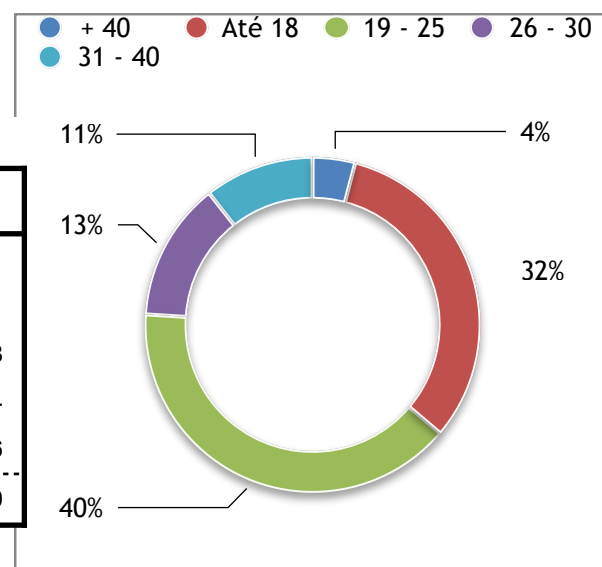


TABELA 4:

Quantos anos você tem?		
	Frequência	%
Acima de 40	195	4,1
Até 18 anos	1522	32,1
De 19 a 25	1886	39,8
De 26 a 30	635	13,4
De 31 a 40	500	10,6
Total	4738	100,0

GRÁFICO 2:

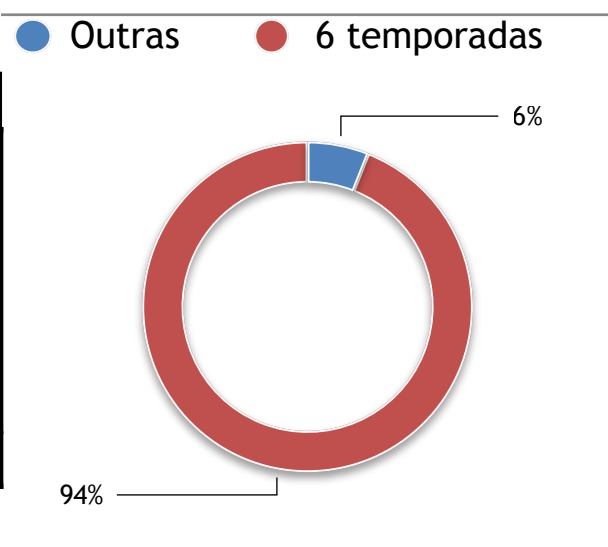


A pergunta seguinte questionava a quantidade de temporadas da série que o participante assistira. O objetivo da questão era verificar a afirmação feita pelo portal BBC⁹⁹ de que nunca houve devoção tão grande quando a dos fãs de *Game of Thrones* (CASTELLA, 2013). Apenas 6% dos participantes não havia assistido a todas as temporadas transmitidas até o momento da pesquisa, confirmando a hipótese do grande engajamento com a série:

TABELA 5:

Se Sim, Quantas Temporadas Já Assistiu?		
	Frequência	%
1	23	0,5%
2	22	0,5%
3	63	1,3%
4	53	1,1%
5	121	2,6%
6	4456	94,0%
Total	4738	100%

GRÁFICO 3:



⁹⁹ Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-21856915>>

As primeiras perguntas abertas da pesquisa permitiriam que os participantes expressassem seus personagens favoritos e menos favoritos. Como personagem favorito, Jon Snow ficou em primeiro lugar (1.077 menções), seguido de Tyrion Lannister (894), Daenerys Targaryen (607) e Arya Stark (255). Sansa obteve 49 menções como favorita. Nota-se que Cersei, julgada como vilã da série, teve mais menções do que a Sansa. Já a lista dos menos favoritos foi liderada por Joffrey Baratheon (1.262), seguido de Ramsey Bolton (704), Cersei Lannister (515), Mindinho (189) e Sansa (133). Vale lembrar também que os quatro mais “odiados” tem condutas morais e éticas socialmente questionáveis, como assassinatos, estupros e torturas. Nesta última pergunta Arya Stark teve 12 menções.

TABELA 6: PERSONAGENS MAIS MENCIONADOS, DE 1 A 5

	Favoritos	Menos Favoritos
1º	Jon Snow (1.077)	Joffrey Baratheon (1.262)
2º	Tyrion Lannister (894)	Ramsey Bolton (704)
3º	Daenerys Targaryen (607)	Cersei Lannister (515)
4º	Arya Stark (255)	Petyr Baelish (189)
5º	Cersei Lannister (111)	Sansa Stark (189)

Na segunda sessão do questionário foram dispostas perguntas sobre as preferências dos participantes a partir de sete variáveis de personagens femininas do seriado. Como personagem que os participantes mais se identificavam, Sansa ficou com a quarta colocação (8,2%), atrás de Brienne (9,5%), Daenerys (21,2%) e de Arya, líder isolada do ranking com 42,3% dos votos. Quanto ao favoritismo, Sansa ficou na penúltima colocação (3,2%), à frente apenas de sua mãe, Catelyn Stark. Uma interpretação possível para o índice de Catelyn é que, mesmo sendo uma personagem interpretada como “boa”, ela desprezava Jon Snow, filho bastardo de seu marido e personagem favorito do seriado (1.077 menções).

TABELA 7:

Dentre as personagens a seguir, com qual você mais se identifica?

		Frequência	%
	Arya Stark	1985	42,3%
	Brienne de Tarth	445	9,5%
	Catelyn Stark	213	4,5%
	Cersei Lennister	267	5,7%
	Daenerys Targaryen	995	21,2%
	Margaery Tyrell	330	7,0%
	Sansa Stark	387	8,2%
	Outras	73	1,6%
	Total	4695	100%
Missing		43	
Total		4738	

GRÁFICO 4: PERSONAGEM QUE MAIS SE IDENTIFICA

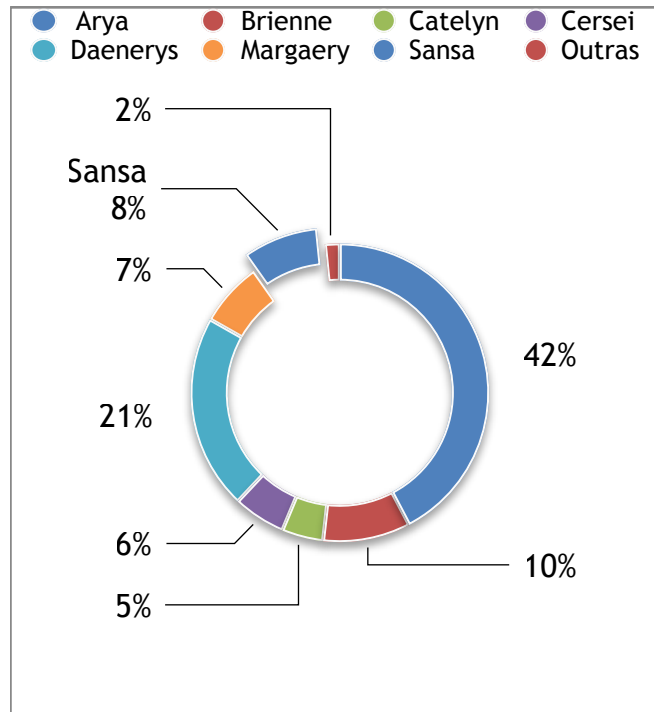
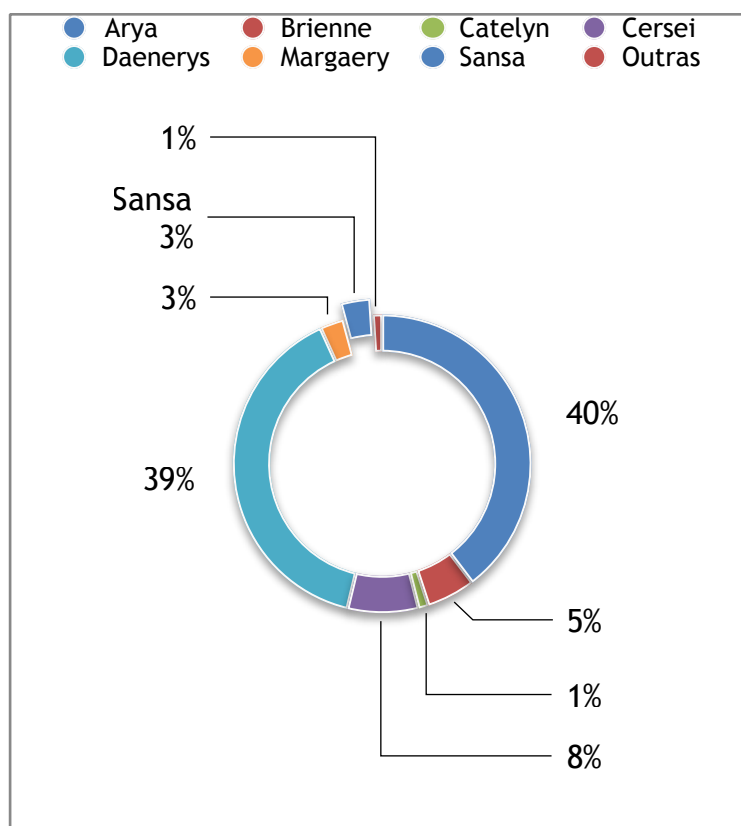


TABELA 8:

Dentre as personagens a seguir, qual a sua favorita?

		Frenquência	%
	Arya Stark	1864	39,7%
	Brienne de Tarth	248	5,3%
	Catelyn Stark	52	1,1%
	Cersei Lennister	361	7,7%
	Daenerys Targaryen	1855	39,5%
	Margaery Tyrell	121	2,6%
	Sansa Stark	148	3,2%
	Outras	46	1%
	Total	4695	100%
Missing		43	
Total		4738	

GRÁFICO 5: PERSONAGEM FAVORITA



Os participantes puderam elencar até 3 atributos que determinaram suas escolhas para personagem favorita. Aqueles que escolheram Sansa, deram

destaque à força (60 seleções), à inteligência (51) e, de modo geral, à personalidade da personagem (90). A inocência como característica positiva de Sansa aparece em quarto lugar, com 38 seleções.

TABELA 9:

Características personagem favorita	
Característica	Sansa Stark
Aparência Física	30
Empatia	37
Força	60
Frieza	18
Inocência	38
Inteligência	51
Liderança	13
Personalidade	90
Total	337

Sansa ficou na segunda colocação (21,8%) como personagem que os espectadores menos se identificam, atrás apenas de Cersei Lannister (30,1%). Arya Stark ficou em último lugar, com 1,8% dos votos. O posicionamento se repetiu na questão da personagem em que os participantes menos gostavam: Cersei com 44,9% e Sansa com 14,6%. Arya ficou na última colocação novamente (1,2%).

TABELA 10:

Dentre as personagens a seguir, com qual você menos se identifica?

		Frequência	%
	Arya Stark	84	1,8%
	Brienne de Tarth	440	9,4%
	Catelyn Stark	670	14,3%
	Cersei Lennister	1414	30,1%
	Daenerys Targaryen	203	4,3%
	Margaery Tyrell	807	17,2%
Sansa Stark		1024	21,8%
	Outras	53	1,1%
	Total	4695	100%
Missing	99	43	
Total		4738	

GRÁFICO 6: PERSONAGENS MENOS SE IDENTIFICA

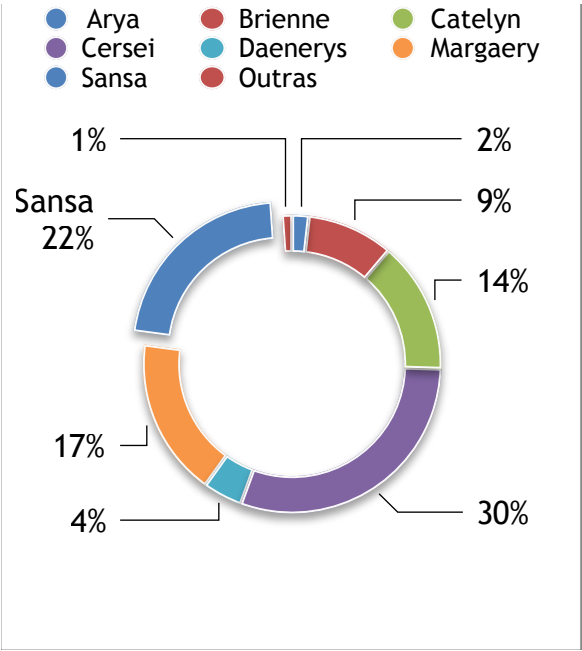
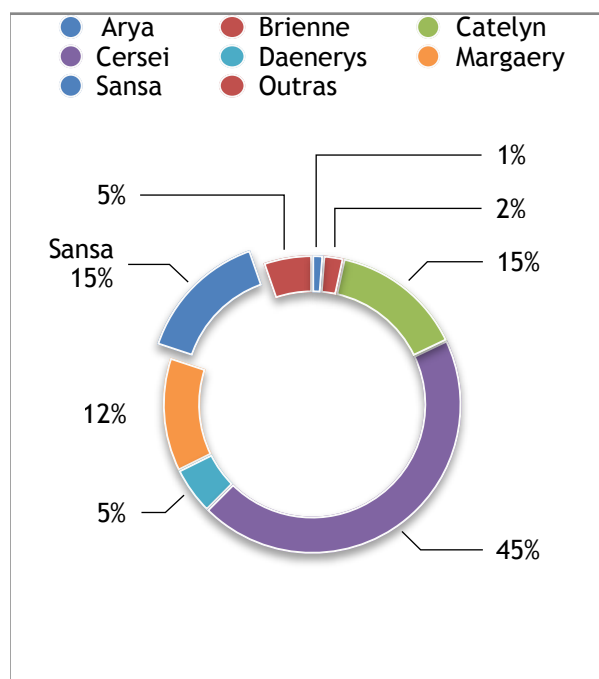


TABELA 11:

Dentre as personagens a seguir, qual você menos gosta ou detesta?

		Frequência	%
	Arya Stark	54	1,2%
	Brienne de Tarth	103	2,2%
	Catelyn Stark	681	14,5%
	Cersei Lennister	2105	44,9%
	Daenerys Targaryen	243	5,2%
	Margaery Tyrell	571	12,2%
	Sansa Stark	687	14,6%
	Outras	248	5,3%
	Total	4692	100%
Missing	99	46	
Total		4738	

GRÁFICO 7: PERSONAGENS MENOS FAVORITAS



Dentre tributos selecionados para Sansa como personagem menos favorita, destacaram-se “Dependência/ Submissão” (486 seleções), “Fraqueza” (386) e “Falta de inteligência” (274). “Inocência” aparece logo depois de “Personalidade”, com 261 menções:

TABELA 12:

Características de personagem menos favorita

Características	Sansa Stark
Aparência física	3
Dependência/ Submissão	486
Falsidade	1
Falta de inteligência	274
Fraqueza	386
Frieza	20
Inocência	261
Maldade	26
Personalidade	273
Total	1730

6.3. Cruzamentos

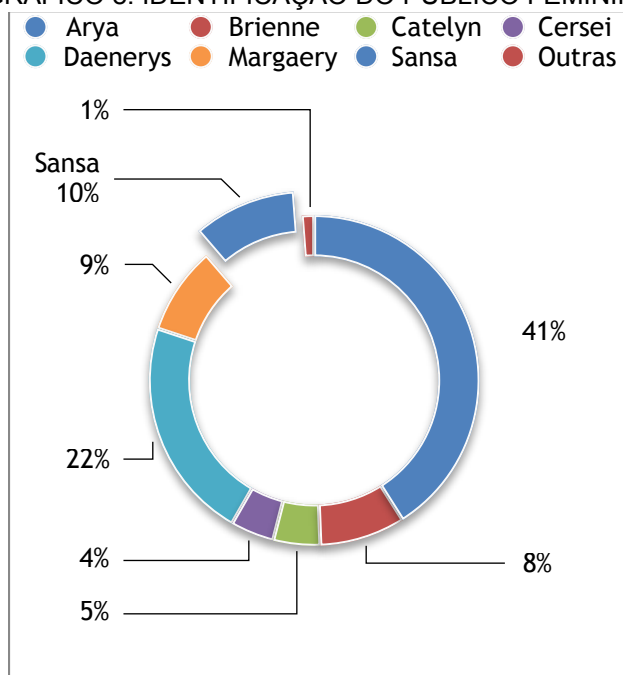
Como proposto por Orozco Gómez, o gênero dos receptores é um dos principais fatores da medição para compreender a recepção dos conteúdos (apud JACKS, ESCOSTEGUY, 2005). Por este motivo, a plataforma IBM SPSS foi utilizada para cruzar os dados de gênero com os de preferência e identificação. Como personagem que o público mais se identifica, Arya lidera as pesquisas, com 44,5% dos homens e 41% das mulheres. Entre o público feminino, Sansa está na terceira colocação, com 10,1% dos votos.

TABELA 13:

Maior identificação X Gênero

	Gênero				Total
	Feminino	Masculino	Outro	Prefiro não dizer	
Arya Stark	41%	44,5%	48,4%	43,8%	42,3%
Brienne de Tarth	8,4%	11,6%	9,7%	6,3%	9,5%
Catelyn Stark	4,6%	4,3%	6,5%	4,7%	4,5%
Cersei Lennister	4,3%	8,1%	9,7%	7,8%	5,7%
Daenerys Targaryen	21,8%	20,2%	6,5%	23,4%	21,2%
Margaery Tyrell	8,6%	4,0%	3,2%	10,9%	7,0%
Sansa Stark	10,1%	5,1%	12,9%	1,6%	8,2%
Outras	1,2%	2,2%	3,2%	1,6%	1,6%
Total	100%	100%	100%	100%	100%

GRÁFICO 8: IDENTIFICAÇÃO DO PÚBLICO FEMININO



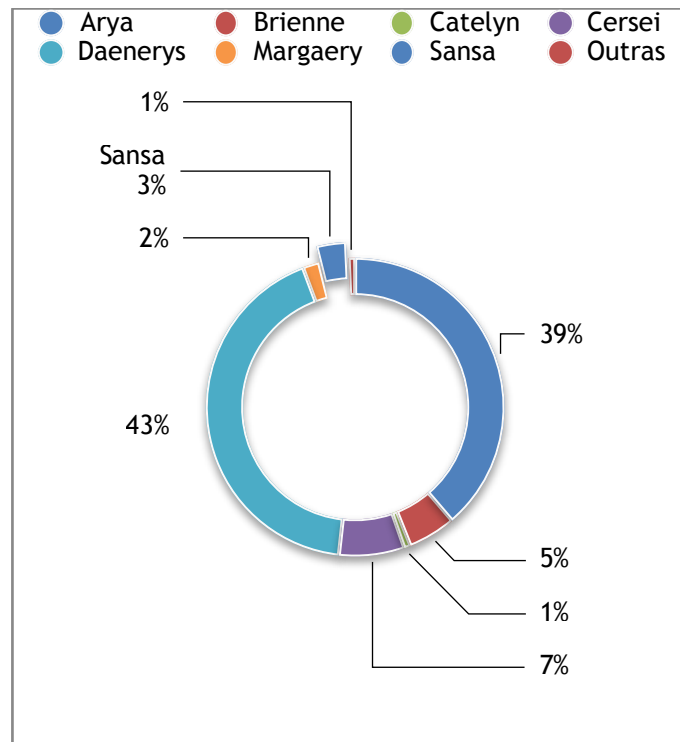
Já no favoritismo, a porcentagem de Sansa cai para 3,2% entre as mulheres e 3% entre os homens. Sua irmã mais nova também lidera o ranking em ambos os gêneros:

TABELA 14:

Personagem Favorita X Gênero

		Gênero				Total
		Feminino	Masculino	Outro	Prefiro não dizer	
Arya Stark	Votos	1155	677	13	19	1864
	%	38,7%	41,8%	41,9%	29,7%	39,7%
Brienne de Tarth	Votos	155	86	3	4	248
	%	5,2%	5,3%	9,7%	6,3%	5,3%
Catelyn Stark	Votos	21	29	1	1	52
	%	0,7%	1,8%	3,2%	1,6%	1,1%
Cersei Lennister	Votos	213	142	1	5	361
	%	7,1%	8,8%	3,2%	7,8%	7,7%
Daenerys Targaryen	Votos	1268	550	8	29	1855
	%	42,5%	34,0%	25,8%	45,3%	39,5%
Margaery Tyrell	Votos	53	64	2	2	121
	%	1,8%	4,0%	6,5%	3,1%	2,6%
Outras	Votos	21	22	2	1	46
	%	0,7%	1,4%	6,5%	1,6%	1,0%
Sansa Stark	Votos	96	48	1	3	148
	%	3,2%	3,0%	3,2%	4,7%	3,2%
Outras	Votos	21	22	2	1	46
	%	0,7%	1,4%	6,5%	1,6%	1%
Total	Votos	2982	1618	31	64	4695
	%	100%	100%	100%	100%	100%

GRÁFICO 9: FAVORITAS DO PÚBLICO FEMININO



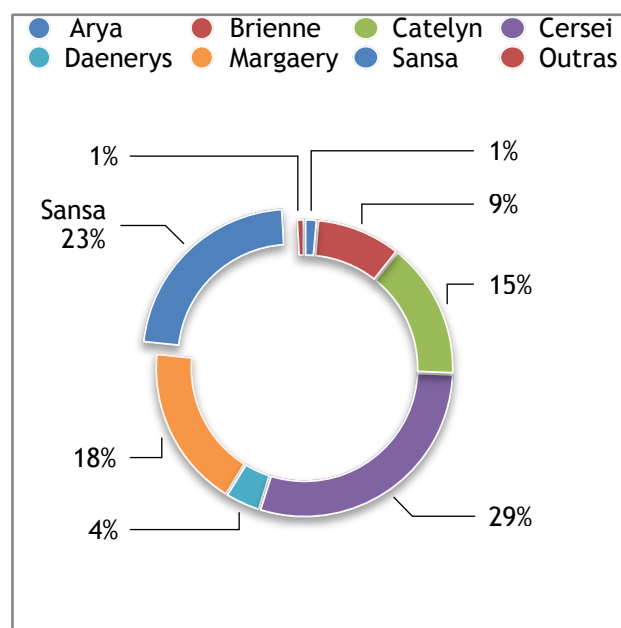
Quanto a menor identificação, os dados de Sansa e Cersei aparecem próximos mais uma vez. Sansa tem 22,5% votos do público feminino e 20,8% do masculino, enquanto a “vilã” tem 29,9% e 31,4%, respectivamente:

TABELA 15:

Menor Identificação X Gênero

		Gênero				Total
		Feminino	Masculino	Outro	Prefiro não dizer	
Arya Stark	Votos	43	38	1	2	84
	%	1,4%	2,3%	3,2%	3,1%	1,8%
Brienne de Tarth	Votos	277	155	1	7	440
	%	9,3%	9,6%	3,2%	10,9%	9,4%
Catelyn Stark	Votos	445	210	4	11	670
	%	14,9%	13,0%	12,9%	17,2%	14,3%
Cersei Lennister	Votos	873	508	11	22	1414
	%	29,3%	31,4%	35,5%	34,4%	30,1%
Daenerys Targaryen	Votos	115	87	0	1	203
	%	3,9%	5,4%	0%	1,6%	4,3%
Margaery Tyrell	Votos	530	262	5	10	807
	%	17,8%	16,2%	16,1%	15,6%	17,2%
Sansa Stark	Votos	670	336	8	10	1024
	%	22,5%	20,8%	25,8%	15,6%	21,8%
Outras	Votos	28	23	1	1	53
	%	0,9%	1,4%	3,2%	1,6%	1,1%
Total	Votos	2981	1619	31	64	4695
	%	100%	100%	100%	100%	100%

GRÁFICO 10: RELAÇÃO FEMININA COM A PERSONAGEM QUE MENOS SE IDENTIFICAVAM



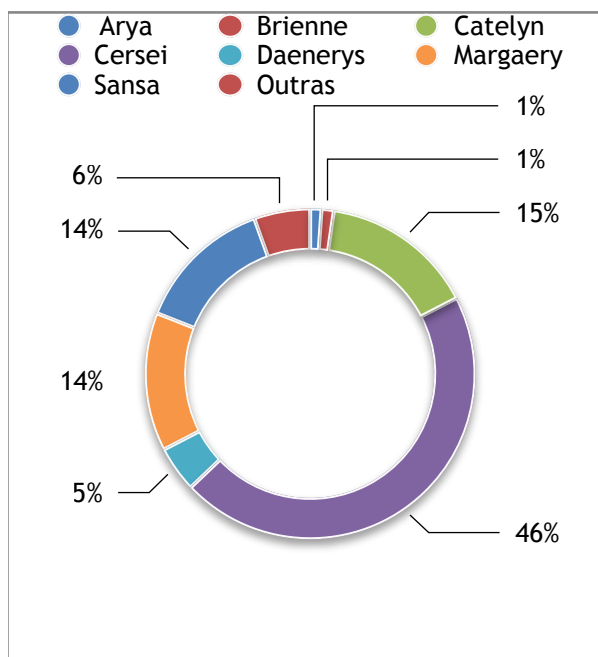
A personagem menos favorita das mulheres e dos homens que participaram da pesquisa é Cersei Lannister, com quase metade dos resultados nos dois gêneros (45,5% e 43,6%). Sansa está na segunda posição, com 13,5% e 16,7%. Mais uma vez é possível observar que os índices de desaprovação de Arya Stark são baixos em comparação às demais personagens:

TABELA 16:

Personagem Menos Favorita X Gênero

		Gênero				Total
		Feminino	Masculino	Outro	Prefiro não dizer	
Arya Stark	Votos	32	22	0	0	54
	%	1,1%	1,4%	0%	0%	1,2%
Brienne de Tarth	Votos	35	65	0	3	103
	%	1,2%	4,0%	0%	4,7%	2,2%
Catelyn Stark	Votos	450	217	5	9	681
	%	15,1%	13,4%	16,1%	14,1%	14,5%
Cersei Lannister	Votos	1354	706	15	30	2105
	%	45,5%	43,6%	48,4%	46,9%	44,9%
Daenerys Targaryen	Votos	133	104	1	5	243
	%	4,5%	6,4%	3,2%	7,8%	5,2%
Margaery Tyrell	Votos	406	155	6	4	571
	%	13,6%	9,6%	19,4%	6,3%	12,2%
Outras	Votos	165	80	1	2	248
	%	5,5%	4,9%	3,2%	3,1%	5,3%
Sansa Stark	Votos	403	270	3	11	687
	%	13,5%	16,7%	9,7%	17,2%	14,6%
Outras	Votos	165	80	1	2	248
	%	5,5%	4,9%	3,2%	3,1%	5,3%
Total	Votos	2978	1619	31	64	4692
	%	100	100	100	100	100

GRÁFICO 11: PERSONAGEM MENOS FAVORITA DO PÚBLICO FEMININO



6.4. Conclusões tiradas a partir da análise dos dados

A partir análise dos dados coletados através das ferramentas citadas anteriormente, é possível concluir que há recepção negativa por parte dos fãs de *Game of Thrones* para com a personagem Sansa Stark. Nos quesitos de personagens menos favoritas e com menor identificação do público, Sansa perdeu apenas para Cersei, que, como visto no terceiro capítulo do estudo, é considerada uma vilã da série. Há de se destacar, também, as características levantadas pelos participantes ao selecioná-la como menos favorita. Aqueles que marcaram desta forma — 687 em um total de 4.692 respostas — indicaram que a personagem seria dependente, submissa, fraca e que não possuía inteligência. As alternativas “inocência” e “personalidade” também receberam um grande número de votos. Após verificar que Sansa apresenta muitos traços pertencentes à noção de feminilidade, atribuí-lhe tais características negativas dispostas na pesquisa pode ser entendido como uma dura crítica ao “feminino” em si.

É importante destacar as respostas dadas pelas mulheres que participaram do questionário. Como analisado no capítulo de gênero, o combate a subordinação perante ao homem é uma das constantes da luta feminista em todo o mundo (SCOTT, 1995). Descrever Sansa como dependente e submissa, reforça o

imaginário de que personagens como ela devem ser combatidas para que essa “noção negativa” do feminino não seja mais propagada. É interessante observar que, como personagem menos favorita, Sansa teve 13,5% dos votos das espectadoras de *Game of Thrones*, enquanto, como personagem de menor identificação, a porcentagem subiu para 22,5%. Já Arya, exemplo usado mais de uma vez no desenvolvimento do projeto como personagem de características antagônicas às de Sansa, teve 41% da identificação das mulheres. É como se o público feminino negasse se identificar com as características da feminilidade, se espelhando apenas naquela que apresenta atributos do “masculino”

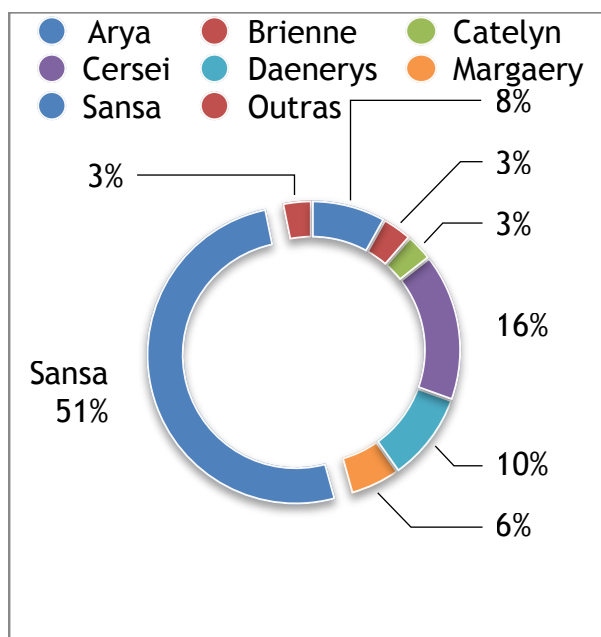
Há outro dado também merece atenção. No terceiro capítulo foi observado que a personagem de série se destaca por, *à priori*, apresentar uma personalidade base, planejada, e ter a oportunidade de se desenvolver a partir desta, tornando-se multifacetada (ESQUENAZI, 2011). Foi descrito como tal entendimento se aplicou a Sansa no decorrer das temporadas, já que ela inicia ainda criança, sob a proteção dos pais e cheia de sonhos, e passa por uma série de acontecimentos que a moldaram como uma jovem adulta. Mesmo Sansa estando entre as mais criticadas pela pesquisa, os dados coletados na questão 14 acabam por abrir a possibilidade da discussão sobre uma nova percepção da personagem. É o Esquenazi (2011) alegou sobre a efetiva utilização das particularidades das narrativas seriadas para a elaboração de personagens verdadeiramente surpreendentes. Este dado também comprova a hipótese de Sansa como um ser ficcional complexo, o que complementa a motivação em estudá-la.

TABELA 16:

Dentre as personagens a seguir alguma mudou a sua opinião no decorrer das temporadas?

		Frequência	%
	Arya Stark	378	8,1%
	Brienne de Tarth	155	3,3%
	Catelyn Stark	139	3,0%
	Cersei Lennister	758	16,1%
	Daenerys Targaryen	456	9,7%
	Margaery Tyrell	260	5,5%
	Sansa Stark	2400	51,1%
	Outras	148	3,2%
	Total	4694	100
Missing	99	44	
Total		4738	

GRÁFICO 12: PERSONAGENS QUE MUDARAM A OPINIÃO DOS ESPECTADORES DURANTE A TRANSMISSÃO DO SERIADO



Metade dos participantes alegaram ter mudado de opinião sobre Sansa no decorrer das seis temporadas lançadas até a divulgação da pesquisa, em maio de 2017. A 15ª pergunta foi aberta ao espectador para explicar o porquê de sua escolha da questão anterior. Dentre as 4.135 repostas é possível verificar através do conceito de análise de conteúdo semântico proposto por Henkel (2017) a incidência de justificativas que remetem à evolução da personagem. Umas dizem que ela

deixou de ser “sonsa”, outras de que ela era “fraca” ou “chata” e passou a ser mais interessante.

Mesmo sendo admirável observar os receptores acompanhar e gostar da evolução da personagem, dizer que Sansa não era interessante no início do seriado também reforça a questão deste projeto de que sua feminilidade era vista com maus olhos. Partindo da mesma concepção de Esquenai (2011) exemplificada a cima, as características apresentadas pela personagem nas primeiras temporadas são a base de sua personalidade; e são estas mesmas características que, após análise, foram verificadas como pertencentes ao “feminino”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para responder a pergunta proposta neste projeto não foi apenas necessário analisar os dados coletados no questionário. Foram meses de investigações e estudos para compreender o impacto das séries televisivas hoje; o que representa uma personagem; como o gênero é construído; como o feminismo se porta na atualidade; e como, efetivamente, realizar uma análise de recepção.

No capítulo da teoria de recepção pude constatar que nenhuma parte caminho investigativo feito até ali havia sido em vão. Além de compreender a importância do análise do objeto para entender sua recepção, me deparei com matérias e reportagens que expunham aquilo que eu entendia da Sansa Stark, descobri que não estava sozinha.

Sansa é para mim uma heroína, não por ser uma representação do feminino, mas por fazer exatamente o que quer. Muitas vezes, nos dedicamos às discussões sobre as imposições feitas às mulheres ao demonstrarem sua feminilidade, mas poucas vezes nos das escolhas individuais de cada uma.

O binarismo da sociedade patriarcal impõe que homens e mulheres sejam “isto ou aquilo”, e isto pode ser considerado um tipo de violência. Concordo com Scott (1995) de que o gênero como ele é concebido está ultrapassado e não deve ser considerado como uma característica fixa. Mas, após a elaboração deste trabalho, percebo que para que verdadeira desconstrução do binarismo aconteça, as características tão arraigadas ao feminino devam deixar de serem analisadas como inferiores. Após a investigação da pesquisa aplicada, pude concluir que Sansa foi julgada de forma negativa pela audiência de *Game of Thrones* e que esta recepção se deu devido às sua personalidade, que é, essencialmente, ligada à manifestação do gênero feminino. Se uma mulher já não quer ter traços ligados ao feminino, como observado na pesquisa no campo da identificação das espectadoras, o caminho é longo para um homem deseje possuir tais traços.

A representação midiática que valorize e desenvolva diferentes tipos de mulheres e suas personalidades, independentemente de suas escolhas, pode ser uma forma de alterar o imaginário coletivo de que o feminino é ruim e assim, possibilitar a livre manifestação do gêneros, sem julgamentos, para que então ocorra a desconstrução do binarismo. E as narrativas geradas pelos seriados na atualidade

podem contribuir como uma ferramenta positiva para isso. Além de alcançarem diferentes públicos em diferentes realidades, as séries de sucesso possuem um formato que permite o desenvolvimento de seus personagens (ESQUENAZI, 2011), como observado no terceiro capítulo.

Mas, muito além de uma solução, novas questões surgiram com o conclusão deste trabalho. A primeira delas diz respeito a própria recepção da feminilidade. Como visto no decorrer do texto, tanto as noções de gênero (GROSSI, 1998) quanto as noções de recepção (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005) mudam de acordo com o espaço de análise. A pesquisa não respondeu se há variações das respostas em diferentes regiões do Brasil ou se em outros países a percepção de Sansa também é negativa. Estas respostas ajudariam a refinar a compreensão sobre feminilidade na atualidade.

Outro ponto a ser discutido é a aplicação do próximo passo da Análise de Recepção por meio de pesquisas qualitativas. Grupos focais com fãs de *Game of Thrones* e com pessoas que nunca tiveram contato com a série podem analisar Sansa e dar a sua opinião sobre a personagem. Os resultados coletados ajudariam a dar uma resposta mais completa ao questionamento do trabalho e também auxiliariam a modular melhor as concepções acerca da feminilidade. Tal pesquisa pode, inclusive, ser feita com mais personagens femininos da cultura pop, averiguando a recepção dos públicos para com mulheres das mais diferentes personalidades.

Por fim, reforço a importância da representação e da valorização de personagens mulheres das mais diferentes personalidades na ficção. Fortalecer o poder de escolha dos indivíduos pode contribuir para a desconstrução do binarismo de gênero e de suas imposições, e para o fim das violências resultantes da sobreposição de um gênero sobre o outro.

REFERÊNCIAS

A BATALHA dos Bastardos (Temporata 6, ep. 9). Direção: Miguel Sapochnik. In.: GAME of Thrones. Roteiro: David Benioff, D. B. Weiss. Realização: Home Box Office. Nova Iorque: Home Box Office, Inc., 2016. 60 min, son., color. Acesso em: junho de 2018

ADALIAN, Josef; BERNARDIN, Marc; BUCHANAN, Kyle; CHIANCA, Pete; DOBBINS, Amanda; FOX, Jesse D.; LYONS, Margaret; MARTIN, Denise; VINEYARD, Jennifer e RUEDIGER, Ross. **The 25 Most Devoted Fan Bases**. Vulture, 2012. Disponível em <http://www.vulture.com/2012/10/25-most-devoted-fans.html?mid=nymag_press>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

ALBU, Débora. **Ciberfeminismo é o “novo feminismo” no Brasil?**. Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio, 2017. Disponível em: <<https://feed.itsrio.org/ciberfeminismo-é-o-novo-feminismo-no-brasil-3a6aaca7cf66>>. Acesso em: 8 de março de 2017.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ARAÚJO, Ana P. Ulian de; BOSSOLAN, Nelma R. Segnini. **Noções de Taxonomia e Classificação**: Introdução à Zoologia. Dissertação (dissertação em Ciências Exatas). IFSC. São Paulo: 2006.

AZ MINA. **Marcha Mundial das Mulheres**. Az Mina. Disponível em <<http://azmina.com.br/author/marcha-mundial-das-mulheres/>>. Acesso em: 8 de junho de 2018.

BELL, Crystal. **SANSA STARK IS THE ONLY GAME OF THRONES HERO WORTH ROOTING FOR**. MTV News, 2016. Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/2859457/sansa-stark-game-of-thrones-hero/>>. Acesso em: 27 de maio de 2018.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio de & SALLES. GOMES, Paulo Emílio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHO NOGUEIRA, Maria da Conceição de Oliveira. **Um novo olhar sobre as relações sociais de gênero - perspectiva feminista crítica na psicologia social**. Braga: Universidade do Minho Instituto de Educação e Psicologia, 1996.

CASTELLA, Tom de. **Game of Thrones: Why does it inspire such devotion among fans?**. BBC, 2013. Disponível em <<http://www.bbc.com/news/magazine-21856915>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

CASTELLS, Manuel. **Sociedade em Rede Vol. I**. Cambridge: Blackwell, 1996.

CASTELLS, Manuel. **Galáxia da Internet**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

COLLINS, Sean T. **40. Best 'Game of Thrones' Characters – Ranked and Updated**. Rolling Stone, 2017. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/tv/lists/top-40-game-of-thrones-characters-ranked-20140331/sansa-stark-19691231>>. Acesso em: 29 de maio de 2018.

D'ADDARIO, Daniel. **How Game of Thrones' Costumes Hide Secrets About the Show**. Time, 2017. Disponível em <<http://time.com/4793537/game-of-thrones-costumes/>>. Acesso em: 29 de abril de 2018.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As Séries Televisivas**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

FÍGARO, Roseli. **Relações de Comunicação no Mundo do Trabalho**. São Paulo: Annablume, 2008.

FORSYTH, Kevin. **History of the Delta Launch Vehicle**. Disponível <<http://kevinforsyth.net/delta/satcom.htm>>. Kevin Forsyth, 2012. Acesso em: de 16 de maio de 2017.

G1. Emmy Awards 2016: **'Game of thrones' quebra recorde de prêmios**. G1, 2016. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/09/emmy-awards-2016-game-thrones-quebra-recorde-de-premios.html>>. Acesso em: 8 de maio de 2018.

G1. **A verdadeira origem da hashtag 'Me Too', usada no Twitter por mulheres que sofreram violência sexual**. G1, 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/a-verdadeira-origem-da-hashtag-me-too-usada-no-twitter-por-mulheres-que-sofreram-violencia-sexual.ghtml>>. Acesso em: 18 de outubro de 2017.

GETEWARD. **Home Box Office**. Museum of Broadcast Communications, 2012. Disponível em <<http://www.museum.tv/eotv/homeboxoffi.htm>> . Acesso em: 15 de maio de 2017.

GOMES, Helton Simões. **Brasil tem 116 milhões de pessoas conectadas à internet, diz IBGE**. G1, 2018. Disponível em <<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/brasil-tem-116-milhoes-de-pessoas-conectadas-a-internet-diz-ibge.ghtml>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

GRAD, Norma Brazquez; PALACIOS, Fátima Flores; EVERARDO, Maribel Ríos (org). **Investigación Feminista: Espistemología, Metodología y Representaciones Sociales**. 1. ed. Cidade do México: UNAM, 2012.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de Gênero e Sexualidade**. Disponível: <http://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/grossi_miriam_identidade_de_genero_e_sexualidade.pdf/>. Acessado em: 18 de abril de 2018.

GOODMANS, Tim. **Tim Goodman's 15 Best TV Dramas of 2012**. The Hollywood Reporter, 2012. Disponível em <<http://www.hollywoodreporter.com/gallery/tim-goodmans-15-best-tv-404853/1-15-shameless-showtime>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

G1. **Facebook passa Orkut e vira maior rede social do Brasil, diz pesquisa**. Disponível em <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/01/facebook-passa-orkut-e-vira-maior-rede-social-do-brasil-diz-pesquisa.html>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2012.

INC, Netflix. Netflix, 2017. Disponível em <<http://files.shareholder.com/downloads/NFLX/4303166586x0x937576/7DAD8A22-F8FE-4339-A534-4A851A5C68E5/Q117ShareholderLetterV2FINAL.pdf>>. Acesso em: 15 de maio de 2017.

JACKS, Nilda; ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LAHUE, Kalton C. **Continued Next Week : A History of the Moving Picture Serial**. Norman:University of Oklahoma Press, 1969.

LITTLETON, Cynthia. **HBO Now Grows to More Than 2 Million Domestic Subscribers**. **Variety**, 2017. Disponível em <<http://variety.com/2017/tv/news/hbo-now-2-million-subscribers-time-warner-1201981371/>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

LUSHER, Tim. **The Guardian's top 50 television dramas of all time**. The Guardian, 2010. Disponível em<<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2010/jan/12/guardian-50-television-dramas>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

LOPES, Maria I. Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências**. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Comunicação e Participações, 2011.

LOPES, Maria I. Vassallo de (org). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Vol. 2. Porto Alegre: Editora Meridional, 2011.

LOPES, Maria I. Vassallo de; SOUZA, Miguel Luiz de. **Ficção televisiva transmidiática: interações entre produtores e fãs no Facebook**. 21 Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP. Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoVisualizarResumo?numeroInscricaoTrabalho=3505&numeroEdicao=21/>>. Acesso em: 18 de maio de 2018.

MALAGUIAS, Thaysa. **O que é o Ciberfeminismo?** Da origem por Donna Haraway às práticas atuais. Não me Kahlo, 2016. Disponível em: <<http://www.naomekahlo.com/single-post/2016/08/01/O-que-%C3%A9-o-Ciberfeminismo-Da-origem-por-Donna-Haraway-%C3%A0s-pr%C3%A1ticas-atuais/>>. Acesso em: 1º de agosto de 2016.

MARS, Amanda; SAHUQUILLO, R. María. **‘Yo también’ y la revolución de las mujeres**. El País, 2017. Disponível em: <https://elpais.com/internacional/2017/12/23/actualidad/1514057371_076739.html>. Acesso em: 24 de dezembro de 2017.

MANN, Bill. **TV Critic’s Call: Here Are The Decade’s 10 Best Series**. The Huffington Post, 2010. Disponível em <http://www.huffingtonpost.com/bill-mann/tv-critics-call-here-are_b_391101.html>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

MICHAELLIS. **Definição para o termo “sonso”**. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sonso>>. Acesso em: 20 de abril de 2018.

MUNIZ, Priscila. **A contestação da ideia de progresso e o surgimento da sociedade de risco**. Recife, 2016.

NATANSOHN, Graciela (org). **Internet em código feminino**. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2013.

NCTA. **Top 25 Multichannel Video Programming Distributors**. NTCA, 2010. Disponível em <<https://www.ncta.com/ContentView.aspx?contentId=73>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

NEDEDOG, Jetho. **‘Game of Thrones’ has broken a world record – a legal one this time**. Business Insider, 2015. Disponível em <<http://www.businessinsider.com/game-of-thrones-breaks-into-guinness-world-records-2015-9>>. Acesso em: 28 de abril de 2018.

O’ CONNELL, Michael. **‘Game of Thrones’ Now Rivals ‘The Walking Dead’ With 18 Million Viewers This Season**. Disponível em <<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-rivals-walking-dead-709041>>. Acesso em 20 de junho de 2015. OWEN, Phil. **All 49 ‘Game of Thrones’ Main Characters, Ranked Worst to Best (Photos)**. The Wrap, 2017. Disponível em:

<<https://www.thewrap.com/all-47-game-of-thrones-main-characters-ranked-photos/>>. Acesso em: 29 de maio de 2018.

PONIEWOZIK, James. **The Top 10 TV Series of 2011: The Best and the Rest**. Time, 2011. Disponível em <<http://entertainment.time.com/2011/12/07/the-top-10-tv-series-of-2011-the-best-and-the-rest/>> Acesso em: 20 de maio de 2017.

PONIEWOZIK, James. **Top 10 TV Series**. Time, 2012. Disponível em <<http://entertainment.time.com/2012/12/04/top-10-arts-lists/slide/game-of-thrones/>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

QUEIROZ, Nana. **Você Já é Feminista**. São Paulo: Polén Livros, 2016.

RORKE, Robert. **The 35 Best Shows on TV - Ever**. Disponível em <<http://nypost.com/2008/04/27/the-35-best-shows-on-tv-ever/>>. New York Post, 2008. Acesso em: 16 de maio de 2017.

ROSS, Julianne. **Why Sansa Stark Is the Strongest Character on 'Game of Thrones'**. Mic, 2014. Disponível em: <<https://mic.com/articles/86999/why-sansa-stark-is-the-strongest-character-on-game-of-thrones#.l6qRLvwca>>. Acesso em: 27 de maio de 2018.

SANTOS, Bárbara Ferreira. **Apesar de expansão, acesso à internet no Brasil ainda é baixo**. Exame, 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/apesar-de-expansao-acesso-a-internet-no-brasil-ainda-e-baixo/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018

SITE HOSTING. **Streaming: Tudo Sobre Streaming**. Site Hosting, 2011. Disponível em <<http://www.sitehosting.com.br/streaming/>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. 1995. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

THE GUARDIAN. **Emmy awards 2015: huge night for HBO as Game of Thrones sets record**. The Guardian, 2016. Disponível em <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/sep/20/emmys-2015-game-of-thrones-best-drama-record>>. Acesso em: 8 de maio de 2018

THE HOLLYWOOD REPORTER. **Hollywood's 100 Favorite TV Shows**. The Hollywood Reporter, 2015. Disponível em <<https://www.hollywoodreporter.com/lists/best-tv-shows-ever-top-819499/item/sex-city-hollywoods-100-favorite-821377>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

THINK OLGA, **Chega de Fiu Fiu**. Disponível em <<http://thinkolga.com/cheга-de-fiu-fiu/>>. Acesso em: 20 de maio de 2018

TORRENK FREAK. **'Game of Thrones' Most Torrented TV-Show of 2016.** Torrent Freak, 2016. Disponível em < <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-torrented-tv-show-of-2016-161226/>> Acesso em: 20 de maio de 2017.

TV BY NUMBERS. **List of how many homes each cable network is in as of July 2015.** TV by Numbers, 2015. Disponível em <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/reference/list-of-how-many-homes-each-cable-network-is-in-as-of-july-2015/434373/>> Acesso em: 16 de maio de 2017.

TV SERIES FINALE. Pesquisas de audiência disponíveis em <<http://tvseriesfinale.com/>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

UMA Coroa Dourada (Temporata 1, ep. 6). Direção: Daniel Minahan. In.: GAME of Thrones. História: David Benioff, D. B. Weiss. Roteiro: Jane Espenson, David Benioff, D. B. Weiss. Realização: Home Box Office. Nova Iorque: Home Box Office, Inc., 2011. 53 min, son., color. Acesso em: junho de 2018

APÊNDICE

Pesquisa “Espectadores de Game of Thrones”:

1) Com qual gênero você se identifica:

- Feminino
- Masculino
- Nenhum
- Outro

2) Quantos anos você tem?

- Até 18 anos
- De 19 a 25
- De 26 a 30
- De 31 a 40
- Acima de 40 anos

3) Você assiste Game of Thrones?

- Sim
- Não

4) Se sim, quantas temporadas já assistiu?

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6

5) Qual é o seu personagem favorito? (vivo ou morto, homem ou mulher)

6) Qual personagem você menos gosta ou detesta? (vivo ou morto, homem ou mulher)

7) Por quê?

8) Dentre estas personagens femininas, com qual você mais se identifica?

- Arya Stark
- Cersei Lennister
- Daenerys Targaryen
- Catelyn Stark
- Sansa Stark
- Brienne de Tarth
- Margaery Tyrell
- Outra:

9) Dentre estas personagens femininas, qual é a sua favorita?

- Arya Stark
- Cersei Lennister
- Daenerys Targaryen
- Catelyn Stark
- Sansa Stark
- Brienne de Tarth
- Margaery Tyrell
- Outra:

10) Para escolher sua personagem favorita você se baseou em quais atributos? (Até 3)

- Força
- Liderança
- Aparência física
- Inteligência
- Personalidade
- Frieza
- Inocência
- Empatia
- Bondade
- Outro:

11) Dentre estas personagens femininas, com qual você menos se identifica?

- Arya Stark
- Cersei Lennister
- Daenerys Targaryen
- Catelyn Stark
- Sansa Stark
- Brienne de Tarth
- Margaery Tyrell
- Outra:

12) Dentre as personagens femininas a seguir, qual você menos gosta/ detesta?

- Arya Stark
- Cersei Lennister
- Daenerys Targaryen
- Catelyn Stark
- Sansa Stark
- Brienne de Tarth
- Margaery Tyrell
- Outra:

13) Para escolher sua personagem menos favorita você se baseou em quais atributos?

- Fraqueza
- Dependencia/ submissão
- Aparência física
- Falta de inteligencia
- Personalidade
- Frieza
- Inocência
- Maldade
- Outro:

14) Dentre a personagens a seguir, alguma mudou a sua opinião ou a maneira que a via durante as 6 temporadas (ou temporadas que a personagem participou)?

Ex: gostava e passou a não gostar ou o contrário

- Arya Stark
- Cersei Lennister
- Daenerys Targaryen
- Catelyn Stark
- Sansa Stark
- Brienne de Tarth
- Margaery Tyrell
- Outra:

15) Por quê?